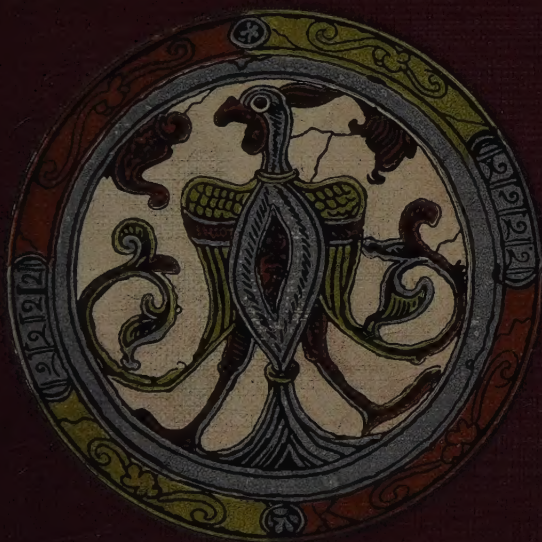


BIBLIOTHEK FÜR KUNST- UND
ANTIQUITATENSAMMLER 25



ISLAMISCHE
KLEINKUNST

VON

ERNST KÜHNEL

GA 75

ISLAMISCHE
KLEINKUNST

VON

ERNST KÜHNEL

BIBLIOTHEK FÜR KUNST- UND
ANTIQUITÄTEN-SAMMLER

BAND XXV

ISLAMISCHE
KLEINKUNST



BERLIN W 62
Richard Carl Schmidt & Co.
1925

ISLAMISCHE KLEINKUNST

VON

ERNST KÜHNEL

MIT 173 TEXTABBILDUNGEN
UND EINER ZEITTADEL



BERLIN W 62
Richard Carl Schmidt & Co.
1925

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten.

Published 1925

Copyright 1925 by Richard Carl Schmidt & Co.
Berlin W 62

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig

FRIEDRICH SARRE

IN VEREHRUNG

GEWIDMET,

Vorwort

Das vorliegende kleine Buch ist in erster Linie für Museumsbeamte, Sammler und Kunsthändler bestimmt, denen es helfen soll, sich auf einem etwas abgelegenen, aber neuerdings stärker interessierenden Gebiet die Grundlagen einer Kennerschaft anzueignen, die selbst natürlich erst durch eine intensivere Beschäftigung mit den hier vorgetragenen Problemen und vor allem mit den Objekten selbst erworben werden kann.

Unter prinzipieller Ausschaltung aller an die Architektur gebundenen Ziertechniken wurde versucht, eine knappe, möglichst vollständige Übersicht über die islamische Kleinkunst im engeren Sinne zu geben. Unberücksichtigt blieben dabei Stoffe, die in anderem Zusammenhang in dieser Serie behandelt worden sind, und Knüpfteppiche, über deren klassische Muster eine kleine und bewährte Monographie längst vorliegt, während die neuere — u. a. in einem Sonderband dieser Sammlung vorgeführte — Gebrauchsware ohnehin ausschied. Denn von der gesamten Volkskunst und Basarproduktion, die in allen Ländern des Orients seit dem Niedergang der alten Techniken eingesetzt hat, konnte in dem hier gezogenen Rahmen überhaupt nicht die Rede sein.

Besondere Aufmerksamkeit wurde überall dem Fälschungsproblem gewidmet, und in der Einführung wie im Anhang hat der Verfasser allgemeine Betrachtungen und praktische Hinweise vereinigt, die bei der Beschäftigung mit mohammedanischen Kunsterzeugnissen von Nutzen sein dürften. Die Transkription von Namen und technischen Ausdrücken wurde so einfach wie möglich gehalten.

Als Vorlagen für die Abbildungen wurden benutzt: Aufnahmen von F. Bruckmann A.-G., München, für Abb. 6, 7, 8—10, 18f., 21—26, 30f., 33f., 40, 51, 57, 60, 65, 71, 86, 89, 93, 96f.,

101, 103, 110, 112, 114, 116f., 128—139, 141f., 146, 149, 151f., 154, 160, 172; Aufnahmen der Islamischen Abteilung der staatlichen Museen zu Berlin für Abb. 2—4, 13, 35, 36, 39, 43, 46f., 50, 52f., 56, 61f., 64, 66, 70, 72—74, 83, 87, 95, 98—100, 104—108, 111, 118, 121, 125, 127, 143—145, 147f., 155, 159, 165—168, 173; Aufnahmen des Victoria and Albert Museum zu London für Abb. 49, 85, 90, 94, 119f., 153; ferner das Louvre-Album von G. Migeon für Abb. 37, 41, 45, 59, 69, 75, 82, 88, 102, 113, 140, 156, 162 und die im Literaturverzeichnis zitierten Werke von Martin (Abb. 14, 16), Coomaraswamy (Abb. 29) und Pézard (Abb. 38, 44, 48).

E. Kühnel

Inhalt

	Seite:
Vorwort	VII
Allgemeine Einführung	1
Das islamische Gerät	1
Historische Grundlagen	8
Das Khalifat — Spanien — Sizilien — Ägypten — Syrien — Mesopotamien — Persien — Kleinasien und Türkei — Indien und Afghanistan	
Sprache und Schrift	16
Meistersignaturen	
Buchkunst	23
Koranhandschriften	26
Kufische Texte — Maghrebitexte — Mamlukische und ilkhanische Korane — Persische und türkische Korane	
Kalligraphische Einzelblätter	37
Arabische Bilderhandschriften	40
Persische Bilderhandschriften	44
Der persisch-mongolische Malstil — Behzâd und seine Schule	
Persische Einzelminiaturen	54
Indische Miniaturen	58
Das 16. Jahrhundert — Das 17. und 18. Jahrhundert — Radjputmalereien	
Bucheinbände	65
Gepreßte Einbände — Lackeinbände	
Schattenspielfiguren	71
Keramik	73
Mesopotamische Keramik	76
Sogen. Samarra-Ware — Raqqa-Ware — Sogen. Mosul- keramik	
Persische Fayencen	84
Sogen. Ghabri-Ware — Samaniden-Ware — Sogen. Raghes-Ware — Sogen. Sultanabad-Ware — Sogen. Daghestan-Ware — Sogen. Kubatscha-Ware	

	Seite :
Syrische Fayencen	104
Ägyptische Keramik	106
Unglasierte Tonware — Fostat-Lüsterware — Über- lauf- und Seladonfayencen — Signierte blau-weiße Ware — Mamluken-Ware	
Maurische Keramik	112
Reliefkeramik — Lüsterfayencen von Málaga — Keramik von Paterna — Lüstermajolika von Manises	
Persische Halfayencen	118
Sogen. Schah-Abbas-Lüsterware — Sogen. „Persisches Steinzeug“ — Sogen. „Persisches Porzellan“ — Sogen. Kirman-Ware — Sogen. Gomrun-Ware — Sogen. Schiraz-Ware	
Türkische Keramik	125
Frühe Kutahia-Ware — Sogen. Damaskus-Ware — Sogen. Rhodos-Ware — Späte Kutahia-Ware — Dar- danellen-Ware — Turkestanische Keramik	
Metallarbeiten	134
Bronzeplastik und Bronzerelief	134
Graviertes Bronzegerät	138
Tauschierte Bronzen	143
Das 12. Jahrhundert — Sogen. Mossulbronzen — Mam- lukenbronzen — Timuridenbronzen	
Edelmetall und Email	156
Waffen	160
Schwerter und Dolche — Streitbeile und Kolben — Rüstungsteile — Helme — Schilde — Gürtel und Reitzeug	
Glas und Kristall	172
Arbeiten aus Bergkristall	172
Frühe Glasarbeiten	175
Geschliffene Gläser — Gläser mit Preßdekor, Auflagen u. dgl. — Lüstergläser	
Emailierte Glasgefäße	180
Späte Glasarbeiten	187

	Seite :
Elfenbein, Holz, Stuck	189
Elfenbeinarbeiten	189
Omayadenkästen — Die Olifanthörner — Schachfiguren	
— Durchbruchsnitzereien und ähnliche Arbeiten —	
Elfenbeinintarsia — Bemalte Elfenbeinarbeiten	
Arbeiten in Holz	198
Einzelne Holzfüllungen — Moscheemobiliar	
Stuckreliefs	203
Anhang	205
Umrechnung der Daten	205
Öffentl. Sammlungen islamischer Kunst	205
Wichtigste Literatur	208
Historische Tabelle	213
Register	214

Allgemeine Einführung

Das islamische Gerät

Wer sich eingehender mit den Erzeugnissen der islamischen Kleinkunst beschäftigen will, wird sich vor allem klar sein müssen über die allgemeinen Bedingungen, unter denen sie entstanden, und über den eigentlichen Zweck ihrer Herstellung. Er wird, will er ihrer wahren Bedeutung gerecht werden, genötigt sein, Vorurteile abzulegen, die ihm von Jugend auf geläufig und seinem Europäerstolz vielleicht besonders lieb und wert sind, und zu allererst wird er ein großes Kapitel Weltgeschichte hinzuzulernen haben, das man ihm auf der Schule geflissentlich unterschlug. Im übrigen bieten orientalische Kunstwerke, wenn man sich erst einmal auf das Milieu einzustellen vermag, aus dem sie hervorgingen, viel weniger Schwierigkeiten, als man gemeinhin annimmt, und in mehr als einer Hinsicht gestaltet sich ihr Verständnis erheblich einfacher, als beispielsweise das Eindringen in die Probleme christlicher Kunst.

So kennt der Islam, um gleich einen entscheidenden Faktor zu betonen, keine Einteilung in religiöses und profanes Gerät. Der Gottesdienst ist im wesentlichen Gebet und bedarf zu seiner Ausübung keinerlei sakraler oder liturgischer Gegenstände. Selbst feierliche Gewänder für die Geistlichkeit sind unbekannt, und da diese den Koran aus dem Gedächtnis rezitiert, ist genau genommen nicht einmal ein Exemplar des heiligen Buches für Kultzwecke erforderlich. Wenn trotzdem mehr oder weniger prunkvolle Koranabschriften ebenso wie Kästen zu ihrer Aufbewahrung und Klappulte zum Auflegen allenthalben vorkommen, so handelt es sich da lediglich um Luxusmobiliar, das ähnlich wie die zur Ausstattung der heiligen Räume benötigten Ampeln, Leuchter und Teppiche durch fromme Stiftungen in Moscheen, Mausoleen und dergl. gelangte. In Form und Dekor

unterschieden sich diese Gegenstände nicht von den im privaten Gebrauch üblichen, es sei denn, daß man in der Wahl des Formats und der Motive auf den besonderen Zweck, den sie zu erfüllen hatten, Rücksicht nahm.

Aber auch bei der Einrichtung der Wohnhäuser kam vieles in Fortfall, das uns in Europa unentbehrlich erscheint, und in erster Linie alles größere, raumfüllende Mobiliar: Tische, Stühle, Sessel, Kommoden, Schränke, Bettstellen und dergl. All das benötigte der an eine hockende Lebensweise gewöhnte und zu seiner Bequemlichkeit hauptsächlich auf Kissen und gestellte Polster angewiesene Mohammedaner nicht; nur Truhen zur Aufbewahrung von Kleidern, Wäsche und dergl. waren üblich. Wandnischen, die häufig zu schrankartigen Vertiefungen erweitert und dann mit Holztüren verschlossen wurden, nahmen den Hausrat auf, und wenn man Luxusgeschirr oder andere Kostbarkeiten durch eine günstige Aufstellung zur Wirkung bringen wollte, so teilte man eine Wandfläche in zierliche Nischen, deren jede nur einen Gegenstand barg und bisweilen sogar im Ausschnitt diesem angepaßt wurde (vgl. Abb. 1). Der Idealkraum im Sinne islamischer Ästhetik ist überhaupt nur in seinen begrenzenden Flächen belebt: der Fußboden durch einen Teppich, die Wand durch Nischen über einem keramischen Sockel, die Decke durch Kassetten- oder Stalaktitenwerk. Daß bei einer solchen Einstellung Malerei und Plastik zu kurz kommen mußten, liegt auf der Hand, und dieser Umstand vereinfachte wiederum erheblich die Aufgaben des Kunsthandwerks. Denn es konnte sich viel freier und unabhängiger entwickeln, als bei uns, da es niemals in die Zwangslage kam, sich von den „höheren“ Künsten Themen diktieren und Formen aufnötigen zu lassen. Völlig auf sich gestellt, hat es die verschiedensten technischen Verfahren zur äußersten Vervollkommenung gebracht und doch in strenger Selbstdisziplin stets die Grenzen gewahrt, die ihm gezogen waren.

Bei der Wahl der Motive war der Mohammedaner an gewisse religiöse und ästhetische Einschränkungen gebunden, die für

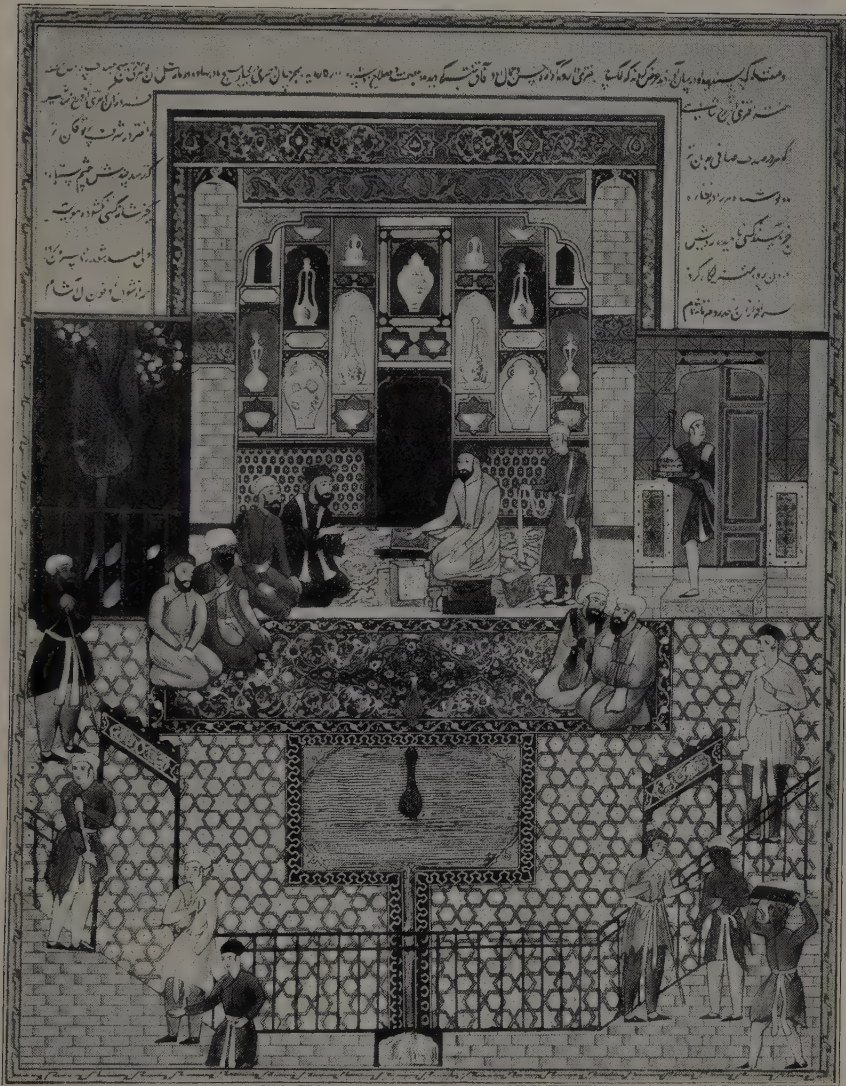


Abb. 1. Inneres eines vornehmen Hauses. Buchminiatur. Indien, 16. Jh.
H. R. d'Allemagne, Paris.

den abendländischen Künstler nicht in Frage kamen, und so wird einem auch hinsichtlich der Darstellung das Eindringen in die islamische Kunst außerordentlich erleichtert. Zwar überschätzt man im allgemeinen die Tragweite des Verbots der Wiedergabe lebender Wesen, das nicht im Koran selbst, sondern in den „Hadith“ (Aussprüchen des Propheten) enthalten und schon aus diesem Grunde nicht für alle Moslems dogmatisch bindend war, aber jedenfalls hat eine religiöse Scheu die figürlichen Themen immer in engen Grenzen gehalten. Bei der Ausstattung der Gotteshäuser waren sie selbst in Persien, das in diesen Dingen stets die gelindere Auffassung vertrat, strengstens verpönt, und in den Ländern der orthodoxen Tradition (Sunna) auch im profanen Dekor nur in bestimmten Epochen und mit erheblichen Einschränkungen geduldet: in Spanien lediglich im 10. und 11. Jahrhundert, in Ägypten unter den Fatimiden (10. bis 12. Jahrhundert) und in Vorderasien in der ersten Zeit des Khalifats, sowie im 12. und 13. Jahrhundert in den seldschukischen Staaten (s. u.). In der Wahl der Darstellungen selbst wiederum herrschte auch dort, wo konfessionelle Bedenken nicht bestanden, die größte Genügsamkeit: vielfach blieb es bei der Belebung von Baum- und Strauchwerk mit mancherlei Vögeln und bei der Verwendung einzelner oder mehrerer sich jagender oder miteinander kämpfender Tiere neben Fabelwesen altorientalischer oder mongolischer Herkunft. Bei Zuhilfenahme der menschlichen Gestalt kamen in der Regel nur wenige, niemals figurenreiche Bildmotive in Frage, die mit Vorliebe dem Hofleben entlehnt wurden: Fürsten, thronend und von Dienern umgeben, mit dem Trinkbecher in der Hand und von Musikanten oder Akrobaten belustigt, dann wieder auf der Falkenjagd mit Gefolge, beim Polospiel oder im Kampfgetümmel¹⁾. Derartige

¹⁾ Der Scheibennimbus, den auffallend viele Personen auf Miniaturen, Fayencen und Bronzen zeigen, darf nicht als Merkmal der Heiligkeit gedeutet werden, sondern soll entweder überhaupt irgendwelche Autorität ausdrücken oder aber lediglich in dekorativer Absicht den Kopf vom Hintergrunde abheben.

Szenen waren wohl häufig nach dem Leben beobachtet, im allgemeinen aber in ein konventionelles Schema gezwungen und dem dekorativen Zweck angepaßt, den sie jeweils erfüllen sollten. Historische Vorgänge, die an bestimmte Ereignisse oder Persönlichkeiten anknüpften, behandelte man — außer in der Miniaturmalerei, die in allen diesen Dingen natürlich eine Sonderstellung einnehmen mußte — prinzipiell nicht, ebensowenig Porträts, wohl aber wählte man gern legendarische Stoffe, die durch die großen iranischen Dichter auch über das eigentliche Persien hinaus populär geworden waren: wie Khosrau die Schirin entdeckt, wie Bahram Gur seinen Meisterschuß tut, wie Leila den Madjnûn in der Wüste besucht usw. Nicht selten wurden auch christliche Vorwürfe, meist in Anlehnung an byzantinische Vorbilder, behandelt, nämlich bei Arbeiten, die als Stiftungen für christliche Gemeinden — deren es ja überall im Orient gab — oder als Geschenke an europäische Machthaber gedacht waren; für gewöhnliche Exportware kamen sie nicht in Betracht.

Bei der Entstehung jeglichen Luxusgeräts spielte die Person des Bestellers eine wesentliche Rolle und gewann auf die Wahl und Anordnung der Motive, auf die Abfassung der Inschriften und dergl. häufig bestimmenden Einfluß. Auftraggeber waren in erster Linie die Fürsten selbst, denen es nicht nur darauf ankam, mit Meisterwerken der heimischen Kunstindustrie die eigenen Paläste zu schmücken, sondern auch mit kostbaren Geschenken sich fremde Höfe zu verpflichten. In anderen Fällen wieder waren hohe Würdenträger und reiche Kaufherren bedacht, sich die Gunst eines kunstsinnigen Herrschers durch derartige Widmungen zu erwerben oder zu erhalten. Das persönliche Interesse der Mäzene stachelte naturgemäß den Ehrgeiz der Handwerker, die zudem auf reiche Entlohnung rechnen durften, wenn ihre Leistung den Erwartungen des Bestellers entsprach. Bei der schönen Sitte blinder Generosität, die man im islamischen Orient so gewissenhaft pflegte, kam es nicht selten vor, daß besonders gelungene Arbeiten den Meistern buchstäblich „mit Gold aufgewogen“ wurden.

Die Zünfte selbst waren streng organisiert und boten in einer glücklichen Verbindung von handwerklicher und ästhetischer Schulung die denkbar beste Gewähr für die Erhaltung und Steigerung der Qualität. In allen Techniken galten Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit als selbstverständliche Forderungen, und nur in dem von diesen gezogenen Rahmen durften allgemeine Stilwandlung und individuelle Gestaltungskraft sich auswirken. Es konnte nicht vorkommen, daß jemand sich das Talent anmaßte, mit gleichem Geschick Töpfereien wie Metallarbeiten herzustellen oder, wenn ihm Vorsatzpapiere gelungen waren, sich unverzagt an Stoff- und Teppichmuster heranzuwagen: derartige Übergriffe verbot schon die berufliche Disziplin, die hier wirklich den Schuster zwang, bei seinen Leisten zu bleiben. Im Bereich ihres Gewerbes freilich bemühten sich die Künstler, alle manuellen und dekorativen Mittel zu erschöpfen, und tatsächlich haben sie ja auf den verschiedensten Gebieten die Entwicklung bis an die Grenzen des technisch Möglichen vorgetragen.

In den Formen mußte der ursprüngliche Gebrauchszweck auch dann klar hervortreten, wenn das betreffende Gerät ihn praktisch nie erfüllen, sondern von vornherein lediglich als Zierstück dienen sollte. Wenn also, was häufig genug geschah, ein Töpfer oder Bronzegießer eine Tierfigur modellierte, so durfte sie nicht als „freie“ Kleinplastik gedacht sein, sondern mußte ihre Bestimmung als Gieß- oder Räuchergefäß, als Deckelsturz, Tintenfaß, Badraspel oder dergl. unzweideutig erkennen lassen (Abb. 2). Und wiederum: in einer bestimmten Epoche setzte wohl ein und dasselbe ornamentale Gebilde sich allenthalben durch, aber es wurde bei jeder Übertragung in ein neues Material eigens für dieses umstilisiert. Schon die zeichnerische Schulung des Keramikers war verschieden von der des Tauschierers oder des Webers, und ein Motiv, das der eine nur in breiten Strichen und starken Kontrasten zu gestalten vermag, detailliert der andere im Hinblick auf eine minutiöse Wirkung, während der dritte es gleich im textilen Sinne symmetrisiert.

Niemals aber — und das muß für den, der von der europäischen Kunst herkommt, nachdrücklich betont werden — niemals kamen bei der Darstellung rein naturalistische Absichten in Frage, sondern immer nur das Bestreben, die Erscheinungen der Wirklichkeit, mochte man nun ihren Kreis enger oder weiter ziehen, in bewußter Subjektivität rein ornamentalen Zwecken nutzbar zu machen. Nicht Primitivität ist es, die die mohammedanischen Meister abhält, die Objekte so wiederzugeben, wie sie „sind“, sondern äußerste Treue und Verantwortung gegenüber ihrer Kunst und, nicht zu vergessen, das Gefühl der Ohnmacht gegenüber dem allmächtigen Schöpfer, dessen Werke nachzuahmen nur kindischer Frevel sich vermessen kann.

Auf diese Dinge wird zu achten haben, wer sich bemühen will, die Erzeugnisse islamischer Kunst in ihrem wahren Geiste zu erfassen und zu ihrem inneren Wert das Verhältnis zu gewinnen, das erste Voraussetzung jeder Kennerschaft und jeder fruchtbaren Sammeltätigkeit ist.



Abb. 2. Gießgefäß in Löwenform.
Fayence mit Lüsterbemalung.
Persien (Raghes), 13. Jh. O. Skaller, Berlin.

Historische Grundlagen

Wie in anderen, älteren Kulturkreisen, so war auch im Gebiet des Islam die Kunstproduktion auf Gedeih und Verderb verbunden mit dem politischen Schicksal der Staaten, und vielfach war sie geradezu angewiesen auf die tätige Förderung, die sie von einer fürstlichen Hofhaltung erwarten konnte. Ihre Blüteperioden fallen zusammen mit dem Erstarken einzelner Machtzentren, ihr Niedergang setzt überall dort ein, wo der schützende Arm der Herrscher erlahmt, und er wird vollständig, sobald ein Land seine politische Rolle ausgespielt hat. So stagniert die gesamte Kunsttätigkeit in Marokko schon seit 1400, in Ägypten und Syrien seit dem 16., in der Türkei, Persien und Indien seit dem 18. Jahrhundert. Für die Epochen rühriger Wirksamkeit, die in den einzelnen Gebieten vorangehen, wollen wir im folgenden dem Leser die wichtigsten historischen Daten an die Hand geben. Zur schnelleren Orientierung wird ihm die beige-fügte graphische Skizze zu dienen vermögen; eine eingehendere Zusammenstellung der verschiedenen Herrscher in allen Perioden und Ländern des Islam findet er in dem wichtigen Nachschlagewerk von S. Lane-Poole: „The Mohammadan Dynasties“ (Westminster 1894).

Das Khalifat. Als der Prophet 632 starb, wurde von seinen Anhängern als Inhaber der geistlichen und weltlichen Autorität ein Nachfolger (eigentlich „Stellvertreter“) erwählt und damit die Einrichtung des Khalifats geschaffen, das aber nur etwa zwei Jahrhunderte lang als tatsächliche Zentralgewalt in Erscheinung trat, wenn es auch bis vor kurzem wenigstens als eine Art fiktiven Papsttums weiter bestanden hat.

632—661: Die großen Khalifen (Abu Bekr, Omar, Otsmân, Ali; Hauptstadt Medina). Ausbreitung des Islam, nach Syrien, Mesopotamien, Persien und Ägypten.

661—750: Die omayyadischen Khalifen (Hauptstadt Damaskus). Das Khalifat wird erblich. Ausbreitung des Islam nach Nordafrika, Spanien und Turkestan.

750—1258: Die abassidischen Khalifen (Hauptstadt Bagdad); Gegenkhalifat der Omayyaden in Córdoba (s. u.) und dauernde Trennung in westlichen und östlichen Islam. Gegenkhalifat der Fatimiden in Ägypten (s. u.). Ausbreitung des Islam in Indien.

1258—1517: Scheinkhalifat der Abbassiden am Hofe zu Kairo unter der Vormundschaft der mamlukischen Sultane (s. u.).

1517—1924: Titularkhalifat der osmanischen Sultane in Konstantinopel (s. u.), anerkannt im türkischen Machtbereich und zum Teil in Indien.

Spanien. Mit dem Siege des Generals Tarik über die Westgoten bei Jerez de la Frontera (711) beginnt die Eroberung Spaniens für den Islam, die Musa vollendet. Gotische Reste halten sich nur in den asturischen Bergen, die so der Ausgangspunkt der „Reconquista“ werden.

713—750: Statthalter der Omayyaden von Damaskus.

755—1031: Emirat und Khalifat der Omayyaden von Córdoba.

Abderrahmân I. 755—788 (Anfänge eines spanisch-arabischen Kunststils),

Abderrahmân II. 822—852 (Rege Bautätigkeit und Aufblühen gewerblicher Betriebe),

Abderrahmân III. 912—961 (Höchste Blüte Córdoba als Kulturzentrum),

Hischam II. 976—1009 (Die Regierungsgewalt in Händen des Kanzlers al-Mansûr; Ausbreitung des Omayyadenstils in Spanien und Nordafrika).

Im 11. Jahrhundert Niedergang des Khalifats.

1031—1087: Die Taifakönige (lokale Dynastien in Sevilla, Granada, Murcia, Valencia, Zaragoza, Toledo, Badajoz u. a. O.). Rege Kunsttätigkeit im dekadenten Omayyadenstil an einzelnen Höfen.

1087—1147: Sultanat der Almoraviden (Berberdynastie; Hauptstadt Merrâkesch; Sitz des Statthalters Sevilla). Politische Verbindung mit Marokko; als Khalifen gelten die Abbassiden. Geringe Kunsttätigkeit, religiöse Reformen.

- 1147—1230: Khalifat der Almohaden (Berberdynastie in Spanien und Nordafrika; Sevilla Sitz des Statthalters und zeitweilig Residenz). Verlust einzelner Gebiete an die Christen. Abdelmûmen 1130—1163 (Rege Kulturpolitik),
 Yaqûb al-Mansûr 1184—1199 (Lebhafte Förderung der Künste; erste Blüte des neuen maurischen Stils).
- 1231—1492: Sultanat der Nasriden (bis 1237 in Jaén, dann in Granada; das übrige Spanien von den Christen erobert). Ibn al-Ahmar Mohammed I. 1232—1273 (Begründung der granadiner Kunstrichtung),
 Yûsuf I. 1333—1354 und Mohammed V. 1354—1391 (Blütezeit des Alhambrastils und Ausbreitung desselben nach Sevilla, Fès, Tlemsên u. a. O.).

Nach der Einnahme Granadas durch die katholischen Könige (1492) haben maurische Handwerker noch bis ins 16. Jahrhundert in der Richtung des sogen. Mudejar das islamische Element vertreten.

Sizilien. Ein Teil der Insel wurde 827 von Kairuan, der ersten Hauptstadt Nordafrikas, aus besetzt, der Rest in den folgenden Jahrzehnten; 909 kam sie an die Fatimiden (s. u.), denen sie 1071 durch die Normannen entrissen wurde. Die mohammedanische Kunstindustrie blühte indes unter diesen weiter und wurde noch durch den ganz islamischer Kultur ergebenden Kaiser Friedrich II. (1215—1250) gefördert.

Ägypten. 641 erobert von Amr ibn el-As.

641—868: Statthalter der Omayyaden und Abbassiden (Sitz des Gouverneurs Fostât). Erste Kunstbetätigung in Anlehnung an die von den koptischen Christen ausgebildeten Techniken.

868—905: Emirat der Tuluniden (türkischer Abstammung, ernannt von den Abbassiden, aber faktisch unabhängig; Residenz el-Qatâi bei Fostât). Rege Kunsttätigkeit im Abbassidenstil.

935—969: Emirat der Ikhshididen (gleichfalls Türken und in ähnlicher Selbständigkeit).

969—1171: Khalifat der Fatimiden (Berberdynastie schiitischer Konfession, seit 909 in Nordafrika regierend; Hauptstadt von Mahdia 969 nach Kairo verlegt).

Hâkim 996—1020 (Erste Blüte des Fatimidenstils, der — zum Teil in Anlehnung an Persien — figürliche Motive bevorzugt).

Mustansir 1035—1094 (Hohe Blüte aller Kunsttechniken).

1169—1250: Sultanat der Ayubiden (kurdischer Abstammung; die Abbassiden als Khalifen anerkannt; Hauptstadt Kairo).

Salâh ed-dîn („Saladin“) 1169—1193 (Ausbildung eines neuen Ornamentalstils).

1250—1517: Sultanat der Mamluken (Sklaven türkischer Abstammung; nacheinander zwei Dynastien: Bahriten und Bordjiten). Als Förderer der Künste, die durch große Inschriften, Wappen und dergl. eine charakteristische Note erhalten, treten besonders hervor:

Baybars 1260—1277, Kalâûn 1279—1290, Barqûq 1382—1389, Qâit Bey 1468—1495.

1517—1805: Statthalter der Sultane von Konstantinopel (Türkische Provinzialkunst).

Syrien. Erobert 638; unter den omayyadischen Khalifen (s. o.) rege Kunsttätigkeit, besonders in Damaskus, Jerusalem und den Wüstenschlössern, zunächst im Anschluß an den hellenistisch-syrischen Stil.

750—877: Statthalter der Abbassiden.

877—1094: Vereinigt mit Ägypten (s. o.) unter Tuluniden, Ikshididen und Fatimiden (Aleppo jedoch seit 944 unter kleineren arabischen Dynastien).

1094—1174: Seldschukische Fürsten und Atâbegs (Jerusalem und fast die ganze Küste jedoch seit 1099 in der Hand der Kreuzfahrer).

1174—1260: Emirate der Ayubiden (Zweiglinien von Saladins Geschlecht in Aleppo, Hama, Homs und Damaskus; letzteres häufig mit Ägypten vereinigt; Jerusalem 1187—1229

und endgültig 1244 zurückerobert). Lebhaftige Kunsttätigkeit an den Fürstenhöfen.

1260—1517: Vereinigt mit Ägypten unter den Mamluken (Siegreicher Widerstand gegen die Mongolen und 1291 Vertreibung der letzten Kreuzfahrer).

1517—1918: Vereinigt mit der Türkei (s. u. Provinzielle Blüte des türkischen Nationalstils mit regionalem Einschlag).

Mesopotamien. Die geographische Teilung dieses Gebietes in Irâq, Djazîra und Diyârbekr (südliches, mittleres und nördliches Mesopotamien) ist auch in politischer Hinsicht maßgebend gewesen für die verschiedenen Schicksale der drei Landschaften, die nur immer zeitweilig enger miteinander verbunden waren. — Die Eroberung des ganzen Gebiets mit der Sassanidenresidenz Ktesiphon (Seleukeia) war 637 vollendet.

661—750: Statthalter der Omayyaden. Frühislamische Kulturblüte in den Städten Hira, Kufa und Basra.

750—945: Herrschaft der Abbassiden (Residenz Baghdad, zeitweilig — 836 bis 883 — Samarra).

Harûn ar-Rashîd 786—809 (Rege Förderung der Künste in Baghdad; Raqqa am Euphrat als Nebenresidenz gegründet).

Mamûn 813—833 (Höchste Blüte Baghdads).

Mutawakkil 847—861 (Ausbildung eines abbassidischen Ornamentstils in Samarra und Verbreitung desselben in alle Reichsgegenden).

945—1055: Emirate der Reichsfürsten (zum Teil bis Ende des 11. Jahrhunderts arabische und kurdische Dynastien in Mosul, Diyârbekr, Hilleh und Baghdad; die Khalifen ohne weltliche Exekutivgewalt). Langsamer Verfall Baghdads.

1055—1256: Seldschukische Fürsten und Atâbegs (Mehrere lokale Dynastien in Mosul, in der Djazîra, im Diyârbekr, in Kurdistan und im Irâq). Blüte der Künste besonders an den nördlicheren Höfen und in Raqqa.

1256—1336: Vereinigt mit Persien unter den Ilkhanen (Mongolische Dynastie unter der Oberhoheit der Großkhane;

die Khalifen vertrieben). Baghddad Residenz und in neuem Aufschwung.

Hulagu 1256—1265 (Mongolisierung der Kunstformen).

1336—1502: Vereinigt mit Adharbaidjan unter Djalairiden und Turkomanen (1393 Baghddad von Timur erobert und jahrelang in seiner Macht). Kultureller Niedergang.

1502—1638: Vereinigt mit Persien unter den Safawiden (s. u.; Diyârbekr bereits 1515 an die Osmanen abgetreten). Aufblühen der schiitischen Wallfahrtsorte.

1638—1918: Vereinigt mit der Türkei (Aufteilung in verschiedene Wilayets).

Persien. Nach der Vernichtung des Sassanidenreiches (642) schnell für den Islam erobert, aber durch das Vordringen des schiitischen Dogmas, das die Rechtmäßigkeit der drei ersten Khalifen bestreitet, von der orthodoxen Richtung konfessionell und auch politisch bald ganz getrennt.

661—820: Statthalter der Omayyaden und Abbassiden. Kunsttätigkeit im dekadenten Sassanidenstil.

820—1037: Emirate der Reichsfürsten (Nationale Dynastien in Kurdistan, Adharbaidjan, Khorasan, Tabaristan, Djurdjan und anderen Landschaften, meist unter Anerkennung der abbassidischen Khalifen, aber faktisch unabhängig. Im 10. Jahrhundert Vormachtstellung der Samaniden von Buchara). Islamisierung sassanidischer Formen. Rege Kunsttätigkeit.

1037—1231: Seldschukische Sultane und Atâbegs (Lokale Dynastien in Kirman, Adharbaidjan, Fârs, Luristan u. a. Landschaften). Rege Kunsttätigkeit in Herat, Raghes, Nishapur, Hamadan u. a. O.

1227—1336: Mongolenkaiser und Ilkhane von Persien (Djing's Khân gest. 1227. Tebriz Sommerresidenz). Alle Kunsttechniken mit mongolischen Elementen durchsetzt.

1336—1387: Nationale Dynastien (im mittleren und südlichen Persien die Muzaffariden).

1387—1502: Vereinigt mit Turkestan im Mongolenreich der

Timuriden (Hauptstadt Samarkand. Adharbaidjan unter turkomanischen Fürsten). Blüte des persisch-mongolischen Kunststils, besonders in Samarkand und Herat.

Timur 1387—1405. Schah Rukh 1405—1447.

1502—1736: Safawiden-Schahs (Vereinigung aller Landesteile). Neue Blüte der iranischen Kultur; Ausbildung eines nationalen Kunststils und Vervollkommnung aller Techniken.

Schah Ismail I. 1502—1524 (Residenz Tebriz),

Schah Tahmâsp. I. 1524—1567 (Residenz seit 1549 Qazwin),

Schah Abbâs I. 1587—1629 (Residenz Isfahan). Steigerung der Kunstproduktion; Beziehungen zu China und Europa.

Seit 1736: Verschiedene Dynastien. Niedergang aller Künste und Massenproduktion.

Fath Ali Schah 1797—1834.

Kleinasien und Türkei. Kleinasien war lange sicherer Besitz von Byzanz und wurde erst durch die seldschukische Invasion den Griechen entrissen.

1077—1300: Sultanat der Seldschuken von Rûm (Hauptstadt Konia). Rege Kunsttätigkeit, vielfach in enger Beziehung zu Persien.

Alâ ed-dîn Kai Kobad I. 1219—1236 (Höchste Blüte des Seldschukenstils in Konia u. a. O.).

1300—1924: Sultanat und Khalifat der Osmanen (an verschiedenen Orten Kleinasien zunächst noch kleinere Emirate, die allmählich von den Osmanen aufgesogen werden; gleichzeitig Erweiterung der Macht auf dem europäischen Kontinent).

Orkhan 1326—1360 (Residenz Brussa). Anfänge eines neuen türkischen Kunststils.

Murâd I. 1360—1389 (Eroberung von Adrianopel — seit 1365 Residenz — und Vordringen im Balkan).

Mohammed I. 1402—1421 (Sicherung der durch Timurs Sieg gefährdeten Eroberungen). Höchste Blüte von Brussa.

Mohammed II. 1451—1481 (Einnahme Konstantinopels 1453 — fortan Residenz — und Vordringen bis in die Krim und an die Adria).

Selîm I. 1512—1520 (Eroberung von Kurdistan und Diyarbekr, Syrien, Ägypten und Arabien; Übernahme des Khalifats).

Sulaymân I. 1520—1566 (Höhepunkt der türkischen Macht: Besetzung Ungarns und Belagerung von Wien 1529; Siege zur See und Gründung der Piratenstaaten Algier und Tunis unter türkischer Oberhoheit). Reichste Entfaltung des osmanischen Kunststils in Anlehnung an persische Vorbilder.

Murâd IV. 1623—1640 (Annexion des Iraq, aber beginnende Verluste in Europa). Ausbreitung der Kunst in die Provinzen.

Ahmed III. 1703—1730 (Ungarn und andere Gebiete verloren). Durch Einführung barocker Kunstelemente wird in Konstantinopel der Grund gelegt zu dem „türkischen Rokoko“.

Indien und Afghanistan. Die Eroberung Hindustans für den Islam erfolgte, ungeachtet einiger früher Expeditionen arabischer Piraten, nicht von der See, sondern von dem afghanischen Bergland aus, dessen Geschichte bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts mit der Indiens verknüpft blieb. Kabul war um 900 im Besitz der Samaniden (s. o.), deren türkischer Vassall Alptigin sich selbständig machte.

962—1186: Emirat und Sultanat der Ghaznewiden (Hauptstadt Ghazna. Die Abbassiden anerkannt).

Mahmûd 998—1030 (Ausdehnung des Reiches vom Pandjab aus auf Hindustan und Gudjarat, später auch auf Westturkestan und einen Teil von Persien). Persische Kulturblüte und reges Kunstschaffen am Hofe von Ghazna; Wirken Firdusis.

1186—1206: Sultan Mohammed der Ghoride (in Ghazna die Ghoriden schon seit 1161, seit 1186 auch in Lahore).

1206—1526: Sultanat von Delhi (verschiedene Dynastien, nominell bis 1554; seit Mitte 14. Jahrhunderts einzelne Teile Hindustans selbständig, Afghanistan mit Westturkestan vereinigt).

Altamysch 1210—1235 (erste große Blüte von Delhi).

1526—1857: Kaiserreich der Großmoghuln (Timuridische Dynastie in ganz Hindustan und weiteren Gebieten Indiens, bis 1738 auch in Afghanistan).

Bâber 1526—1530 (in Kabul schon seit 1504, Agra Residenz 1526).

Humâyûn 1530—1556 (durch Aufstände vertrieben, 1540 bis 1555 als Flüchtling am persischen Hofe).

Akbar 1556—1605 (Einigung und Erweiterung des Reiches; Residenz 1569—85 Fatihpur Sikri, später Lahore; Förderung von Literatur und Wissenschaft. Religiöse Toleranz; Beziehungen zu den Jesuiten von Goa. Begründung einer indisch-nationalen Hofkunst).

Djehângîr 1556—1605 (erhöhte Kunsttätigkeit; Residenz Lahore; persische und europäische Einflüsse),

Schah Djehân 1628—1659 (größte Glanzentfaltung des Moghulhofes; Residenz Delhi),

Aurangzîb 1659—1707 (religiöse Reaktion am Kaiserhofe; Verbreitung der Kunst in den Residenzen der Radjahs und Aufkommen popularisierender Tendenzen).

Nordafrika haben wir in dieser Übersicht nicht berücksichtigt, weil es für Erzeugnisse der Kleinkunst kaum in Frage kommt; Westturkestan wiederum ist hauptsächlich im Zusammenhange mit Persien schöpferisch hervorgetreten.

Sprache und Schrift

In dem gewaltigen Länderbereich, den der Islam sich unterwarf, haben die verschiedensten Völker ihre nationalen Ideale entfaltet und diejenigen Kulturaufgaben gelöst, die im Rahmen

der durch den gemeinsamen Glauben gezogenen Grenzen auf Grund ihrer rassenmäßigen Veranlagung und älterer Überlieferung ihnen zufielen. Betrachten wir aber die Denkmäler, die uns aus den Blüteperioden ihres Kunstschaffens erhalten blieben, so reden diese zu uns eigentlich nur in zwei Sprachen, deren Ausdehnung zwar im Laufe der Jahrhunderte sich mehrmals verschob, immer jedoch der einen von ihnen, der arabischen, die Vormachtstellung gegenüber der anderen, der persischen, sicherte. Die Auffassung des Koran als einer von Gott herabgesandten Offenbarung brachte es mit sich, daß man seine Verbreitung nur in der Ursprache duldete und lediglich Erläuterungen und Erklärungen im heimatlichen Idiom zuließ. Aus diesem Grunde sind alle Inschriften religiösen Charakters in der ganzen mohammedanischen Welt ausschließlich arabisch und darüber hinaus fast alle Texte, die eine mehr oder weniger zeremonielle Formulierung erforderten: Lobpreisungen des regierenden Fürsten, Segenswünsche für den Besitzer, Grabinschriften, Stiftungsurkunden, Meistersignaturen, usw. Überhaupt spielte in allen islamischen Ländern das Arabische jahrhundertlang etwa die Rolle, die im Mittelalter im christlichen Abendlande dem Lateinischen zufiel, und nur allmählich setzte sich im Osten daneben das Persische durch, das, in die Zwangsjacke der arabischen Schrift gesteckt, erst den Anschluß an die alte Nationalliteratur suchen mußte, um zu einer neuen und ungeahnt reichen Blüte zu gelangen. Als der Ruhm ihrer großen Dichter die Sprache Irans dann weit über die Landesgrenzen hinaus trug, finden wir sie bald bei der gebildeteren Oberschicht in fast allen türkischen Staaten in Gebrauch, und im 16. Jahrhundert ist sie maßgebend in Konstantinopel sowohl wie am Moghulhofe; im mohammedanischen Indien hat sie sogar bis ins 19. Jahrhundert sich eine Vorzugsstellung bewahrt. Auf Kunstgegenständen kommen persische Texte im östlichen Bereich häufiger vor, und zwar handelt es sich stets um Verse, die entweder einem der bekannten Dichter entnommen oder eigens für den betreffenden Zweck erfunden

waren. Eine türkische Epigraphik kommt für die Arbeiten, die uns hier interessieren, überhaupt nicht in Frage; sie hat sich früher nur ganz gelegentlich und erst in der neuesten Zeit in größerem Umfange durchgesetzt.

Die kunsthistorisch wichtigen Angaben sind mit geringen Ausnahmen stets und überall arabisch abgefaßt, und zwar meist in einer mehr oder weniger stereotypen Formulierung, deren Verständnis nicht allzu große Sprachkenntnisse voraussetzt. Für den diesen Dingen ganz fern Stehenden mag noch hinzugefügt werden, daß dialektische Unterschiede, wie sie in den verschiedenen Ländern arabischer Zunge im Vulgäridiom hervortreten, für die allen gemeinsame, literarisch reine Schriftsprache nicht von Belang sind. Wohl aber hat die Form des Duktus im Laufe der Zeit mannigfache, vielfach auch ausgesprochen provinziell gefärbte Abarten gezeitigt, auf die wir hier etwas näher eingehen müssen.

In den ersten vier Jahrhunderten der Hedschra wurden alle epigraphischen Bestandteile in der eckigen Steilschrift ausgeführt, die man nach Kufa, einem der frühislamischen Kulturzentren in Mesopotamien, als „kufisch“ bezeichnet. Die ältesten Beispiele zeigen die schmucklosen Buchstaben in breiter, wuchtiger Führung und noch ohne alle Punkte und andere diakritische Zeichen. Diese treten erst seit dem 9. Jahrhundert allgemeiner auf, zugleich mit einer graziöseren Gestaltung der Charaktere, die nach und nach auf einen ausgesprochenen Ornamentstil hindrängen. Verästelungen und Verflechtungen der Schäfte und die enge Verbindung mit dem Blattrankenwerk des Grundes zeitigen um die Jahrtausendwende das sogen. „blühende Kufi“, das die dekorativen Möglichkeiten der alten Lapidarschrift ausschöpft und in allen Gegenden Verbreitung findet. Inzwischen hat auch die schon längst übliche runde Kurrentschrift, das „Naskhi“, eine kalligraphische Ausbildung erfahren und gelangt nun neben dem älteren Steilduktus auf kunstgewerblichen Erzeugnissen zur Anwendung; der krasse Gegensatz zwischen den beiden Schreibarten wird geschickt zur Steigerung der de-

korativen Wirkung ausgenützt und so dem älteren Element noch eine lange Nachblüte gesichert. Freilich wird jeder, der sich einigermaßen in die Entwicklungsmerkmale der arabischen Schrift hineingesehen hat, ohne Schwierigkeiten die archaische Epigraphik von der späteren, lediglich „kufisierenden“ zu unterscheiden vermögen.

Das Naskhi wurde in Ägypten und Vorderasien nach einem bestimmten Kanon in mehreren Größen geschrieben, und Eigenarten, die eine Lokalisierung der Denkmäler erleichtern könnten, lassen sich da nur schwer feststellen; selbst das Riesenformat des sogen. „Tumar“, das man für ein Kennzeichen des Mamlukenstils hält, scheint vorher auch schon außerhalb des ägyptisch-syrischen Kunstkreises in Übung gewesen zu sein. Dagegen sind die Spielarten des Naskhi, die in Spanien und Nordafrika dekorative Bedeutung erlangten, an ihren provinziellen Eigentümlichkeiten leicht zu erkennen, müssen aber wohl unterschieden werden von dem hier charakteristischen, und zwar, wie schon der Name sagt, ganz auf das islamische Abendland beschränkten „Maghrebi“, das bis auf den heutigen Tag allgemeine Geltung behalten und auch zur Herstellung eigener Drucktypen geführt hat. Es ist gewissermaßen als Bindeglied zwischen dem späteren, leichten Kufi und dem runden Duktus anzusehen und nimmt im arabischen Schrifttum eine ähnliche Sonderstellung ein wie im europäischen Buchwesen unsere gotische Fraktur.

Persien gelangt erst mit dem großen nationalen Aufschwung im 15. Jahrhundert zu einer eigenen Schreibart in dem kursiv gehaltenen, Haar- und Grundstriche streng unterscheidenden und auch sonst vom Naskhi abweichenden „Taliq“, das mit der Sprache nach Indien und der Türkei getragen und dort ebenfalls für schmückende Zwecke herangezogen wurde. Mehrere andere, im östlichen Ländergebiet besonders beliebte kalligraphische Variationen sind bei der Verzierung von Kunstwerken nicht in Frage gekommen und brauchen uns daher hier nicht zu beschäftigen.

Hinsichtlich der Bedeutung und des Inhalts der Schriftfriesen, die entweder dominierend oder im Wechsel mit anderen Motiven die Geräte umziehen, ist zu beachten, daß sie im ganzen arabischen Sprachbereich, von Andalusien bis nach Mesopotamien, sich auch bei Gegenständen rein weltlicher Bestimmung fast immer auf Koranzitate und religiöse Formeln, allgemeine Segenswünsche oder Eulogien auf den regierenden Herrscher und bisweilen noch Angaben über den Stifter und den Verfertiger beschränken. Arabische Verse profanen Inhalts sind z. B. in Spanien nur ganz ausnahmsweise angebracht worden. Dagegen finden wir im Bereich der persischen Kultur neben den soeben genannten Gattungen, wie gesagt, auch häufig persische Dichtertexte, und zwar im eigentlichen Iran seit dem 13. Jahrhundert, auf indischen und — seltener — türkischen Arbeiten dagegen erst seit dem 16. Jahrhundert. Sie sind seit Einführung des „*Talîq*“ natürlich immer in diesem Duktus geschrieben, der übrigens der Abwechslung halber oft auch bei frommen Sprüchen Anwendung fand.

Die Lobpreisungen auf den Fürsten können für die Datierung und Lokalisierung des betreffenden Stückes oft von entscheidender Bedeutung sein. Sie sind mit geringen Variationen in allen Zeiten und Ländern ziemlich gleichlautend nach einer protokollarischen Formel verfaßt und unterscheiden sich eigentlich nur durch die Zahl, nicht durch die Art der Wünsche und Attribute. In einer längeren Fassung lauten sie etwa:

„Ruhm und Macht und Gedeihen und dauernde Herrschaft und Heil und Segen unserem Herrn, dem Sultan, dem König, dem gerechten, dem weisen, dem edlen, dem kriegerischen, dem siegreichen . . ., möge seine Herrschaft währen.“


Bisweilen ist die Eulogie noch ausführlicher und in den Ausdrücken besonders gewählt, häufiger aber entsprechend gekürzt. Kunsterzeugnisse, die nicht für einen bestimmten Fürsten gedacht, sondern absichtlich anonym gehalten sein sollten, beschriftete man gern mit einer nichtssagenden, stereotyp wiederholten Ersatzformel wie „Ruhm unserem Herrn dem

Sultan“, oder auch mit einem allgemeinen Segenswunsch, wie: „Ruhm und Segen und Wohlergehen dem Besitzer“.

Die Identifizierung von Namen, die in Inschriften genannt sind, mit historischen Persönlichkeiten macht wegen der Unzulänglichkeit der Angaben oft große Schwierigkeiten. In allen mohammedanischen Ländern sind arabische Vornamen üblich, und zur Ergänzung stehen nicht Familien-, sondern nur Vaternamen zur Verfügung, zu denen allenfalls noch eine Standes- oder Herkunftsbezeichnung (nisbe) hinzutritt: „‘Alî ben Omar ben ‘Abdallah el-Maûsili“ besagt also nicht, daß dieser ‘Alî in Mosul ansässig ist, sondern daß er bzw. sein Großvater ‘Abdallah daher stammt. Derartige Angaben werden aber im allgemeinen nur für Meistersignaturen in Frage kommen.

Fatimiden und Almohaden übernahmen die bei Arabern und Berbern verbreitete Sitte, sich nach ihrem Lieblingssohn zu nennen, auch in das höfische Zeremoniell: Abû Yaqûb Yûsuf (Joseph, Jakobs Vater) ist also nicht zu verwechseln mit Abû Yûsuf Yaqûb (umgekehrt). Im übrigen haben die Fürsten häufig, wenn sie zur Regierung kamen, ihren eigentlichen Namen abgelegt oder wenigstens zurückgestellt vor einem anderen, der ihre Gottergebenheit zum Ausdruck bringen sollte, oder es wurde ihnen sogleich ein Ehrentitel beigelegt, dem man gern symbolische Bedeutung beimaß; beides gleichzeitig ist auch oft der Fall gewesen. Die Abassidenkhalifen z. B. sind fast alle nur mit ihrem pontifikalen Wahlnamen bekannt: „al-M’otamid [bi’llah]“, der [auf Gott] Gestützte; „al-Mufî’ [li’llah]“, der [Gott] Gehorsame, usw. Die Mamluken dagegen führen fast immer dreifache Namen, von denen der erste ein schmückendes Beiwort, der mittlere eine Glaubensfunktion und der letzte den ursprünglichen Vornamen verrät: z. B. „el-Kâmil Seif-ed-dîn Sh’abâan“ (Sh’abân der Vollendete, Schwert des Glaubens); andere heißen „Rukn-ed-dîn“, „Nûr-ed-dîn“ (Pfeiler des Glaubens, Licht des Glaubens) usw. Auch in vielen anderen Dynastien sind solche Formulierungen häufig, und analog legen manche Epitheta die Verdienste um das Land

nahe: „Rukn-ed-daula“ (Pfeiler des Reiches) und dergl. Türkische und mongolische Herrscher haben vielfach ihre heimatlichen, in der arabischen Schreibung exotisch wirkenden Namen an die offizielle Titulatur angehängt und sind dann leichter zu ermitteln.

Meistersignaturen. Die religiöse Grundeinstellung des Islam, die entschieden zu einer Geringschätzung der individuellen Tat neigte, hat es zum Teil mit verschuldet, daß über die führenden Künstler, die in den verschiedenen Epochen die stilistische und technische Entwicklung vorwärts trieben, in den sonst so geschwätzigten historischen Quellen kein Wort verlautet; einzig die Kalligraphie und die spätere Miniaturmalerei lassen sich in ihrer Entwicklung mit bestimmten Persönlichkeiten verknüpfen. Meisternamen sind uns trotzdem in größerer Zahl erhalten, hauptsächlich auf Mossulbronzen, Schwertklingen und spanischen Elfenbeinkästen, auf Gläsern niemals und auf Fayencen, abgesehen von isolierten anderen Beispielen, vor allem bei einer bestimmten syrisch-ägyptischen Gruppe; biographische Daten stehen uns nur bei Kalligraphen und Malern zur Verfügung, und auch da nur in sehr bescheidenem Maße. Fast immer sind Signaturen an bescheidener Stelle angebracht, bisweilen allerdings auch am Ende einer längeren Widmungsinschrift; sie werden meist eingeleitet durch das arabische „fecit“:  dessen charakteristische Schreibung sich leicht merken läßt. Wichtiger als der Name ist gewöhnlich die Heimatangabe des Verfertigers; ihr folgt häufig das Datum, entweder in Zahlen oder ganz ausgeschrieben.

Buchkunst

Erzeugnisse aus den Blüteperioden des islamischen Buchgewerbes sind in mannigfacher Form auf uns gelangt, eigentlich aber erst in den letzten Jahrzehnten systematisch gesammelt und gehandelt worden. Es kommen da einmal ganze Handschriften oder Fragmente von solchen, eventuell mit zugehörigem Einband, und dann Sammelalben bzw. Einzelblätter aus derartigen Bänden in Frage. Bei den Manuskripten scheiden von vornherein diejenigen aus, die weder kalligraphisch bemerkenswert, noch irgendwie illustriert sind: lediglich um des Textes willen, oder weil sie einige Jahrhunderte alt sind, wird kein Kunstfreund in Versuchung fallen, sie zu erwerben, und ebensowenig wird er sich für Bücher mit grober und kunstloser Ausmalung interessieren dürfen; denn nicht exotische Primitivität, sondern höchste handwerkliche Kultur hat hier als Maßstab zu gelten.

Im allgemeinen sind von Meisterhand geschriebene Werke mit Vorliebe auch sorgfältig illuminiert worden, und die Orientalen selbst pflegen die kalligraphische Leistung erheblich höher einzuschätzen als wir: die Namen aller großen Schönschreiber des Islam sind bekannt, und authentische Arbeiten von ihrer Hand wurden von jeher hoch bezahlt. Der europäische Sammler wird kaum den Ehrgeiz haben, sich auf diesem Gebiete durch mühsames Studium einige Kennerschaft zu erwerben, sondern sich mit einer oberflächlichen Orientierung über die wichtigsten Schriftformen begnügen, wie wir sie im vorigen Kapitel gegeben haben und weiter unten noch etwas ergänzen werden.

Was die ornamentale Ausmalung betrifft, so kam der in unseren mittelalterlichen Handschriften so wichtige Initialdekor schon deshalb nicht in Anwendung, weil die arabische Schrift keine Majuskeln kennt. Die Aufgabe der Illuminatoren be-

schränkte sich also auf die Verzierung von Titelseiten, Kapitalköpfen, Randmedaillons und dergl. Sie entfaltete sich vor allem an Koranabschriften, von denen die Ornamente dann auf andere Texte übertragen wurden, und ihre Entwicklung zeigt eine gewisse Geschlossenheit durch den ganzen Islam.

Einen eigentlichen Bilderschmuck haben religiöse, juristische und philosophische Bücher nie erfahren, und aus der übrigen arabischen Literatur sind lediglich naturwissenschaftliche Abhandlungen, Fabelsammlungen und zwei oder drei andere Prosawerke, aber auch diese nur bis zum Ausgang des Mittelalters, gelegentlich illustriert worden. Die Miniaturmalerei als solche hat sich fast ganz in persischen Dichtwerken entfaltet und ist hauptsächlich hier zu eigenartigen Bildkompositionen gelangt, die freilich ihrerseits wieder eng mit dem Text verwachsen und ihm bis zu einem gewissen Grade untergeordnet waren.

Das Einzelblatt ist erst seit dem 16. Jahrhundert Mode geworden. Man begann sich damals an den Höfen in Westturkestan, Persien und Indien für selbständige Miniaturen jeder Art (Porträt, Genre, Landschaft, Stilleben) zu interessieren und vereinigte sie, vermischt mit Schriftproben und unvollendeten Zeichnungen bekannter Meister, auf Kartons geklebt, in Sammelbänden verschiedensten Formats. Die Ränder ringsum wurden ihrerseits mit ornamentalen, bisweilen auch figürlichen Motiven, nicht immer von berufener Hand, ausgemalt, und diese Sitte hielt sich in Indien bis ins 19. Jahrhundert. Eine bestimmte Ordnung des Inhalts ist dabei selten festzustellen; in der Regel wurde alles erreichbare Material, älteres und neueres, echtes und falsches, einheimisches und fremdes — einschließlich europäischer Kupferstiche — willkürlich und manchmal recht geschmacklos zusammengeklebt.

Bei einheitlichen Handschriften dagegen wird man immer wieder die hohe orientalische Buchkultur bewundern, die dank dem liebevollen Zusammenwirken aller Beteiligten in den Erzeugnissen der verschiedensten islamischen Länder und Epochen zum Ausdruck gelangt ist. Der rege Anteil, den der Besteller

selbst an dem Werke nahm, zeigt sich schon deutlich an der sorgfältigen Auswahl des Papiers, das oft goldgesprenkelt, farbig getönt oder in anderer Luxusqualität verlangt und bisweilen von weither beschafft wurde. Sorgsam legte man dann die Einteilung des Ganzen fest, die Zahl und Art der Titelsköpfe, Randverzierungen, Bilder und dergl. Der Kalligraph mußte sie bei seiner Arbeit berücksichtigen, und hatte er diese abgeschlossen, so war die Reihe an dem Illuminator („Vergolder“), Titelseiten, Überschriften, Randzeichen und dergl. mit feinem Ornament in Gold und Farben auszuführen, und erst danach fügte der Maler, wenn er überhaupt herangezogen wurde, an den vorgesehenen Stellen seine Kompositionen ein. Als letzter kam der Buchbinder zu seinem Recht, der den Deckel je nach Wunsch und nach Maßgabe seiner technischen Geschicklichkeit einfacher oder reicher gestaltete, niemals aber von einigen Grundbedingungen abging, die allenthalben Geltung hatten.

Buchschnitt und Einband mußten an allen Seiten genau zusammenfallen, und niemals durfte am oberen Deckel die Klappe fehlen, die gewissermaßen das Ganze zusammenschloß. Nicht nur hierin und in dem Umstand, daß es entsprechend der Schriftrichtung von rechts nach links geblättert wird, unterscheidet sich das orientalische Buch ohne weiteres von dem unsrigen; es kommen noch andere Eigentümlichkeiten hinzu, die der Sammler zu beachten haben wird. So kann nie eine einfache, sondern stets nur eine doppelte Titelseite voranstehen, deren Hälften in der Disposition des Zierwerks einander zu einer Einheit ergänzen und häufig in zwei ebenfalls prunkvoller gehaltenen Schlußblättern ihr Gegengewicht finden. Auch wenn sie ganz unterblieben, fing der Text immer auf einer inneren, rechten Seite an.

Der Name des Kalligraphen, Datum und Ort der Herstellung sind, wenn überhaupt, in einem Schlußkolophon, unmittelbar im Anschluß an die letzten Worte des Textes, zu finden. Häufig zeigen die äußeren Schutzblätter des Bandes Stempelabdrücke und handschriftliche Notizen früherer Besitzer, die

besonders bei fehlender Signatur von Interesse sein können. Einbände wurden nicht selten schon in früheren Jahrhunderten erneuert, ebenso hat man Titelseiten ersetzt und Bilder, die beschädigt waren, neu ausgemalt. Schließlich wäre noch zu sagen, daß die Bücher in Privathäusern sowohl wie in größeren Bibliotheken nicht, wie wir das gewohnt sind, nebeneinander in Regalen aufgerichtet, sondern übereinander in größeren oder kleineren Stapeln geschichtet wurden.

Im folgenden werden wir nun auf die verschiedenen Gattungen von Handschriften, die für den Kunstfreund in Frage kommen, näher eingehen und ihm die wesentlichsten Handhaben zu ihrer Beurteilung zu geben versuchen.

Koranhandschriften

Es ist auch für den Laien verhältnismäßig leicht, festzustellen, ob ein arabisches Manuskript koranischen Inhalts ist oder nicht. Bei vollständigen Exemplaren gibt schon die ungleichmäßige Länge der Suren, die im ersten Teil wenige, gegen Ende immer häufigere, stets dekorativ hervorgehobene Überschriften erfordert, einen sicheren Anhalt. Da ferner die Kapitelsköpfe, so verschieden sie sonst gehalten sein mögen, stets mit dem Wort سورة „sûra“ beginnen, so wird man, wenn man sich dessen Schriftzüge eingeprägt hat, auch Fragmente des heiligen Buches oft ohne Schwierigkeit erkennen. Es ist, besonders für Lehrzwecke, in verschiedene größere und kleinere Leseabschnitte (djuz'a und hazb) eingeteilt, die durch Randmedaillons markiert sind und bisweilen auch einzeln kopiert wurden. Dazu kommen noch Pausenzeichen und kleine Merkmale in dem stets fortlaufend geschriebenen Text am Ende der Verse.

Kufische Texte. Korane aus den ersten Jahrhunderten der Heschra zeigen stets den steilen, eckigen Duktus des „Kufi“, der mit heiligem Ernst breit und wuchtig die frommen Worte hinsetzt. Sie sind fast nur in Bruchstücken, aber in nicht unbeachtlicher Zahl, auf uns gekommen, auf Pergament und im

Breitformat geschrieben, die Titelblätter und Kopfleisten entweder nur in Goldmalerei oder unter Hinzunahme weniger Farbtöne verziert. Die Ornamentik wird anfangs nur von Flechtwerk und ähnlichen geometrischen Motiven bestritten, denen sich aber bald in den Randmedaillons verschiedene Palmettgebilde sowie andere Ableitungen vegetabiler Formen hinzugesellen (Abb. 3). In Kairo wird im 10. Jahrhundert mit der Einführung des Papiers das Hochformat üblich; die Schrift verliert durch



Abb. 3. Schriftseite aus einem kufischen Koran.
Mesopotamien, 9. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Verschnörkelung von Schäften und Schwingungen und durch Betonung der diakritischen Zeichen etwas von ihrer hieratischen Steifheit und wird mit Vorliebe in einen diskreten Grund von Arabesken gebettet. Abschriften in diesem „blühenden Kufi“ (Abb. 4) sind besonders selten und gesucht, während man einzelne Pergamentblätter der archaischen Richtung gelegentlich noch in den Buchhändlerbasaren des Orients erstehen kann. Der Liebhaber wird aber darauf zu achten haben, daß die Buchstaben nicht etwa nachgemalt sind, wie das wohl bei verblaßten Stücken geschieht. Sie verraten sich dem aufmerksam Prüfenden durch die zaghaftere Rohrführung und meist auch durch

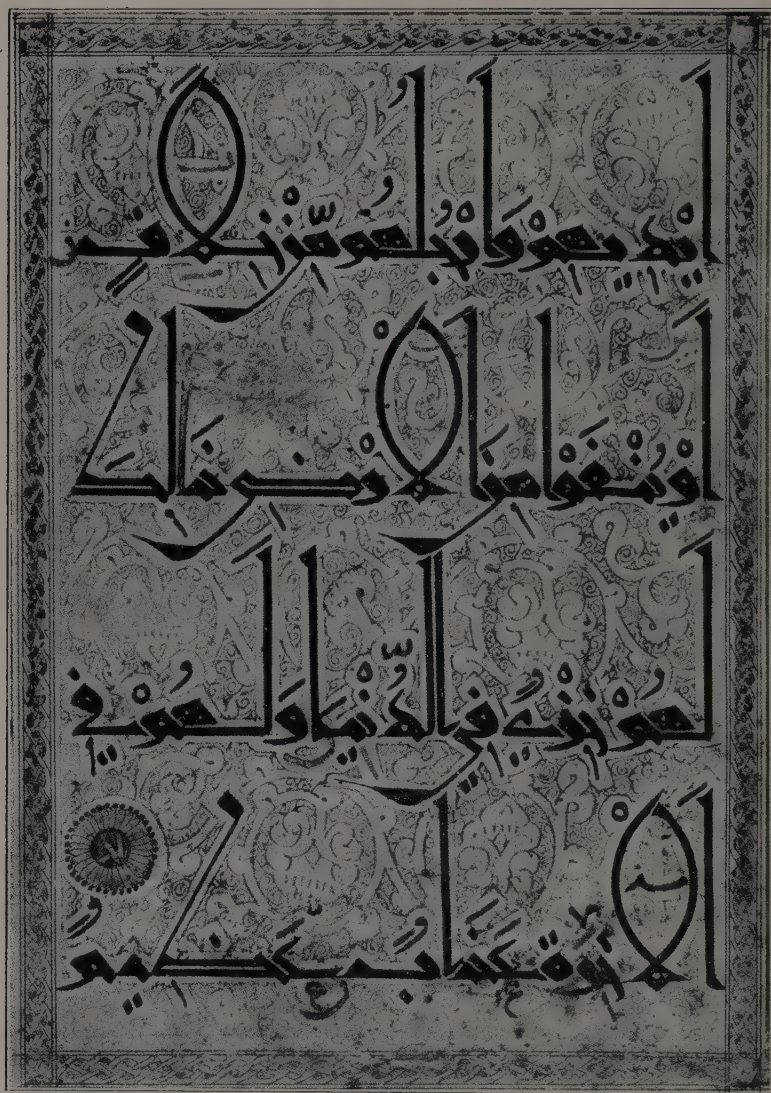


Abb. 4. Schriftseite aus einem spätkufischen Koran.
Kairo (?), 12. Jh.

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

einen frischen, ausgesprochen schwarzen — statt bräunlichen — Tintenton.

Maghrebi-Texte. Die charakteristischen Eigentümlichkeiten des abendländischen Duktus, die wir im vorigen Kapitel nannten, lassen sich in spanischen und marokkanischen Kora-



Abb. 5. Schriftseite aus einem Koran im Maghrebi-Duktus.

Granada oder Fës, 15. Jh.

Freiherr M. v. Oppenheim, Berlin.

nen seit dem 12. Jahrhundert feststellen und sind im ganzen nordafrikanischen Bereich bis auf den heutigen Tag in Geltung geblieben. Hier wurde auf die kalligraphische Schulung nicht immer so entscheidender Wert gelegt wie im Osten, und wir haben Exemplare, die, wenn auch sorgsam, so doch ohne große Kunst geschrieben, dabei aber auffallend reich illuminiert sind. An phantasievолlem Arabeskenspiel, das, wesentlich auf Gold

und Blau beschränkt, in immer neuen Varianten die Seiten umzieht, die Überschriften umrankt und die Randzeichen füllt, sind die maurischen Codices unerreicht. Valencia, Sevilla und Fès wetteiferten in der Blüteperiode des 12. bis 13. Jahrhunderts in ihrer Herstellung, im 14. und 15. Jahrhundert trat bei lebhafterer

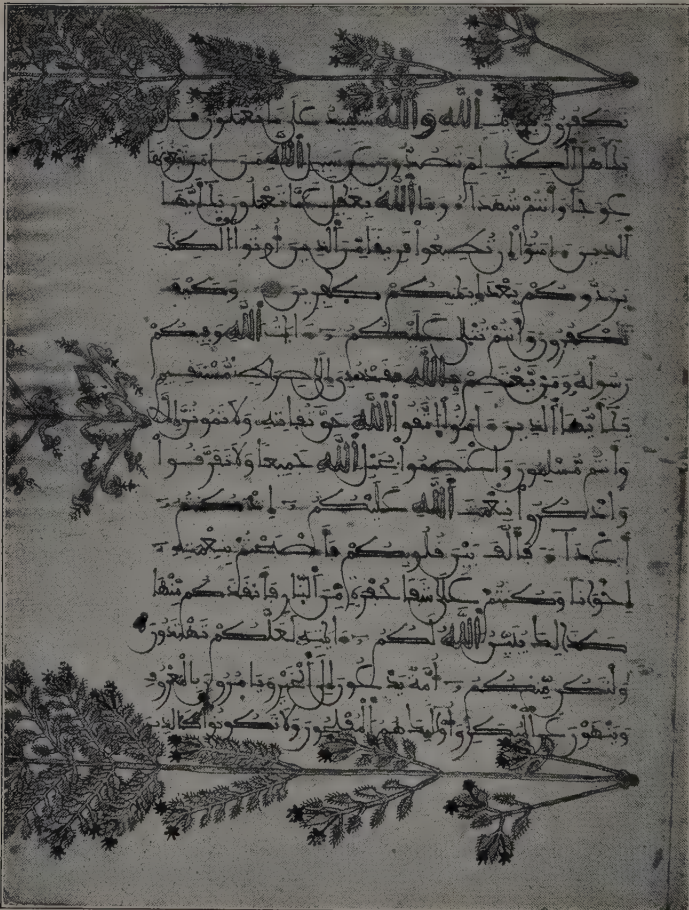


Abb. 6. Schriftseite aus einem Koran im Maghrebi-Duktus.
Sizilien (?) 13. Jh.
Früher Dr. F. R. Martin, Stockholm.

Farbengebung neben der marokkanischen Hauptstadt Granada in den Vordergrund, und der Alhambrastil hat sich seitdem als Richtschnur für ihre dekorative Ausgestaltung im ganzen Maghreb behauptet (Abb. 5). Einer westislamischen Schule, deren örtliche Festlegung bisher nicht gelang, gehören Manuskripte an, in denen statt der in Rahmen und Zwickel gebundenen Verzierung locker gezeichnete Baumgebilde die Schrift begleiten und mit ihren Zweigen gelegentlich in das Textbild ragen (Abb. 6); man hat sie vielleicht nicht mit Unrecht mit Sizilien in Zusammenhang gebracht, wo ja noch im 13. Jahrhundert das islamische Kunstgewerbe in voller Blüte stand und besonders die Elfenbeinmalerei (s. u.) ähnliche dekorative Tendenzen einschlug.

Ältere Maghrebi-Texte in reicherer Ausführung sind äußerst selten; was im Handel angeboten wird, beschränkt sich im allgemeinen auf späte tunesische, marokkanische und sudanesishe Kopien des Koran oder bestimmter religiöser Traktate, flüchtig geschrieben und in roher, oberflächlicher Manier ausgemalt. Das grelle Kolorit und die Verwendung verschiedener Tinten geben ihnen oft einen gewissen Reiz exotischer Primitivität, der selbstverständlich nicht als Maßstab für ihre Bewertung dienen darf.

Mamlukische und ilkhanische Korane. Aus dem landläufigen „Naskhi“ wurden schon verhältnismäßig früh größere Formate entwickelt, vor allem das schwungvolle und elegante „Tsuluts“, dessen Buchstaben in Abmessungen, Schwellungen und Biegungen einem strengen, von äußerst empfindlichen Ästheten ausgeklügelten Kanon gehorchten; auch Zwischenräume, Zeilenabstände, Randbreiten und dergl. waren bis ins kleinste vorgeschrieben. Außer der berühmten Namen des Ibu Bawâb und Yaquet el-Mostasemi sind uns die vieler anderer Meister überliefert, die in diesem Duktus Hervorragendes leisteten, aber wir können uns schwerlich vorstellen, inwiefern ihre Arbeiten die uns wenigstens seit dem 13. Jahrhundert zahlreich vorliegenden Proben von unbekannter Hand noch übertroffen

haben sollten. In der Mehrzahl stammen sie aus der Mamlukenzeit Ägyptens und sind in Blau, Braun und Gold ausgemalt, die Titelblätter gewöhnlich ohne alle Schrift mit Arabesken und Palmettblüten in sternförmiger, geometrischer Gliederung (Abb. 7),

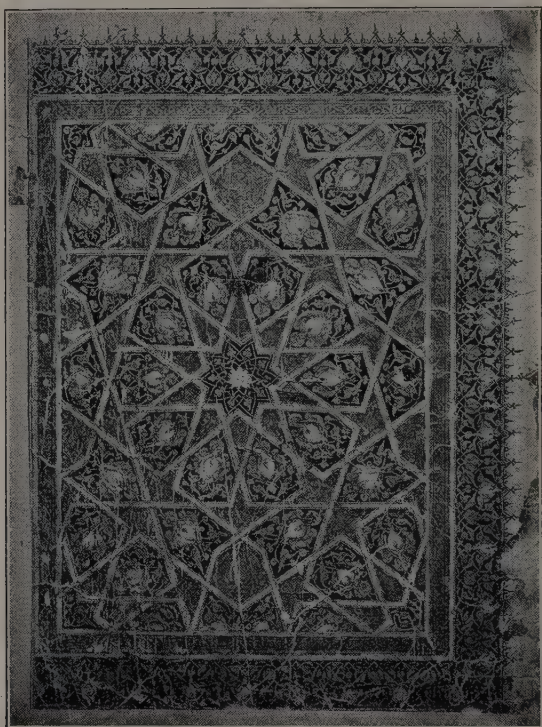


Abb. 7. Zierseite aus einem Koran.
Kairo, um 1300.
Prof. Moritz, Berlin.

die Surenköpfe mit Vorliebe in kufisierenden Charakteren auf einem Grunde von Blattranken und von einer Flechtborte umsäumt. Vom 15. Jahrhundert an läßt die Sauberkeit der Ausführung zu wünschen übrig und man wird gerade daran und an gewissen Widersprüchen in der an Großzügigkeit verlierenden



Abb. 8. Prunkseite aus einem Koran in Tumar-Schrift.
Baghdad, dat. 1306 n. Chr.
Stadtbibliothek, Leipzig

Raumverteilung spätere Kopien verhältnismäßig leicht erkennen. Da dieselbe Schriftart auch in den meisten anderen islamischen Ländern sich einbürgerte, ist man für die Lokalisierung meist lediglich auf die Verschiedenheiten in der ornamentalen Ausstattung angewiesen.

Es muß noch dahingestellt bleiben, ob der Kalligraphenschule von Kairo oder derjenigen von Bagdad, die unter den mongolischen Ilkhanen im 13. Jahrhundert einen bedeutenden Aufschwung nahm, das Verdienst gebührt, den Lapidarstil der kufischen Korane in Rundschriftformen übertragen und diese zu reifster ornamentaler Schönheit geführt zu haben. Jedenfalls wurde für Prunkexemplare an beiden Orten die majestätisch große „Tumar“-Variante gebräuchlich, die dann in der kunstgewerblichen Epigraphik der Mamlukenzeit überhaupt eine entscheidende Rolle spielte, nirgends aber so wirksam zur Geltung kam wie in den Riesenseiten dieser unvergleichlich imposanten Korane, mit den wenigen, bisweilen abwechselnd in Gold und Schwarz gehaltenen und mit einem unfehlbaren Gefühl für Harmonie und Rhythmus gegeneinander abgewogenen Schriftzeilen (Abb. 8).

Persische und türkische Korane. Als Zentrum der persischen Kalligraphen- und Illuminatorenschule steht seit der Mongoleninvasion Tebriz im Vordergrund, kommt mit dem Niedergang Samarkands, das vorübergehend unter dem großen Timur um 1400 die künstlerischen Tendenzen der Zeit zentralisierte, zu immer größerer Bedeutung und gelangt, von dem neuen Safawidenschah zu seiner Residenz erkoren, seit dem Ende des 15. Jahrhunderts zu einer überragenden Stellung vor allem in der Koranausstattung (Abb. 9). Hier wurde die bildartige Aufteilung der Titelflächen in Felder mit Stern- oder Medaillongliederung und Rahmenborten mit reziprotem Muster oder Kartuschenschildern erfunden, die, auf die Knüpftechnik übertragen, damals die einschneidendste Umwälzung im persischen Teppichstil hervorrief. Der Ornamentenschatz erfährt eine völlige Umwertung: dünne Blütenranken in verwirrender

Linienführung überziehen den Grund, auf dem in kräftigerer Zeichnung Palmettblumen und Wolkenbänder neben reinen Arabesken ausgebreitet sind. Im Kolorit überwiegt zunächst noch das Blau, während gegen Ende des 16. Jahrhunderts das Rot stärker hervortritt, neben vielen anderen Farbtönen und mehre-

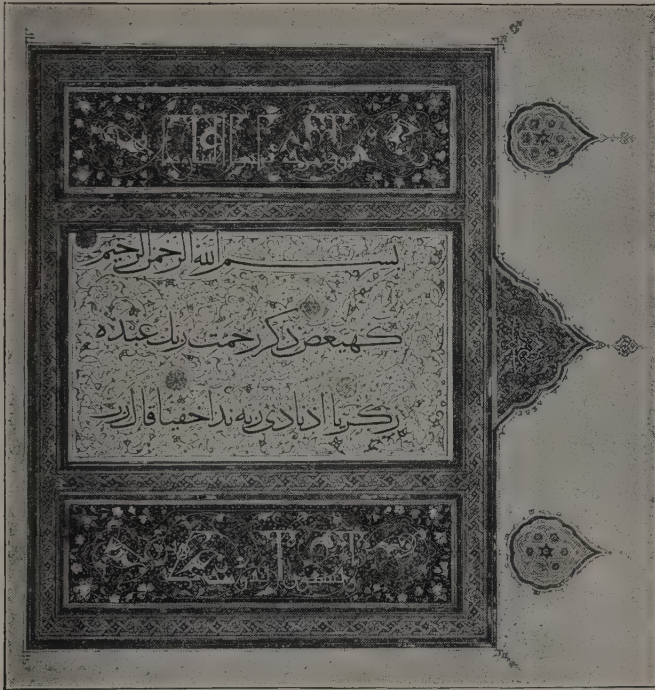


Abb. 9. Zierseite aus einem Koran in Tsuluts-Schrift.
Persien, 13. Jh.
Früher Dr. F. R. Martin, Stockholm.

ren Goldnuancen, die besonders in den dekorativen Zackenmedaillons den Grund abgeben für einzelne; in elegantem, weißem Tsuluts herausgehobene Textstellen (Abb. 10).

Als Tochtergründung der Schule von Tebriz tritt im 16. und 17. Jahrhundert Konstantinopel hervor, wohin die türkischen Sultane eine ganze Reihe persischer Meister beriefen. Ihr Einfluß

auf die dort aufblühende neue Zunft war so bestimmend, daß wir heute bei vielen Schriftdenkmälern nicht zu entscheiden vermögen, ob sie in dem einen oder dem anderen Zentrum entstanden. In den Konstantinopler Moscheen vor allem ist eine große Zahl stattlicher Luxuskorane zum Vorschein gekommen, die, viel-



Abb. 10. Zierseite aus einem Koran.
Tebriz oder Konstantinopel, 16. Jh.
Früher Dr. Zander, Berlin.

fach sicher datiert und von berühmten Kalligraphen signiert, jetzt den Stolz des dortigen Ewqâfmuseums bilden. In derselben Weise wie diese sind andere Texte religiösen Inhalts kopiert und ornamentiert worden, bei denen ebenfalls die genauere Bestimmung der Herkunft, wenn sie nicht selbst die nötigen Angaben enthalten, Schwierigkeiten macht.

In Persien kamen als Zentren außer Tebriz vor allem Herat und Schiraz, später auch Qazwin und Isfahan in Betracht; doch ist man hier über das einmal geschaffene klassische Koranschema nirgends mehr hinausgekommen, während in der Türkei noch im 17. Jahrhundert für Exemplare im kleinen Taschenformat ein besonderer Typus ausgebildet wurde, der bald überallhin Verbreitung fand. Seit dem 18. Jahrhundert sind für beide Länder unerfreuliche Farben und minderwertige Vergoldung, bei gröberer, konfuser Zeichnung charakteristisch, und künstlerisch bemerkenswerte Beispiele mit später Datierung dürften kaum nachzuweisen sein. In derselben Richtung haben sich übrigens auch, von persischen Vorbildern ausgehend, die indischen Korane entfaltet; schöne Exemplare der früheren Moghulzeit sind so gut wie ganz unbekannt.

Kalligraphische Einzelblätter

In persischen und indischen Sammelbänden des 16.—19. Jahrhunderts finden sich regelmäßig Schriftproben von der Hand zeitgenössischer oder älterer Meister eingeklebt, und wer öfter derartige Alben aufmerksam durchblättert hat, wird, wenn er die Geschichte der islamischen Schreibkunst einigermaßen beherrscht, immer wieder die Feststellung gemacht haben, daß hier mit berühmten Namen in erstaunlichem Umfange grober Unfug getrieben wurde. Man fragt sich, ob die orientalischen Sammler, die in diesen Dingen genügende Kennerschaft besitzen mußten, wirklich immer wieder auf derartige Täuschungen hereinfielen oder ob sie nicht vielmehr selbst die falsch signierten, aber geschickt nachempfundenen Blätter bestellten, wenn

echte nicht mehr aufzutreiben waren. Häufig handelte es sich allerdings offenbar nicht um bewußte Fälschungen, sondern um getreue Kopien dritter, vierter oder zehnter Hand nach längst verschollenen Originalen, ähnlich wie etwa die Bilder der großen chinesischen Maler ja auch nur durch immer neue Wiederholungen auf uns gekommen sind. Die ganze Frage ist für den europäischen Sammler in unserem Falle aber weniger von Belang, da es ihm bei derartigen Schriftproben weniger auf die Authentizität der Bezeichnung als auf die allgemeine dekorative Wirkung ankommt, die auch bei getreuen Nachbildungen durchaus einwandfrei erreicht wird.

Besonders die Namen der großen Lehrer im „Taliq“ und „Nastaliq“, wie Mir ‘Alî el-Kâtib, Sultân ‘Alî el-Meshhedi, Imâd el Husni u. a., begegnen uns unaufhörlich, und da sie alle erst im 15.—17. Jahrhundert lebten, mag eine große Zahl der so signierten Stücke tatsächlich von ihrer Hand sein; dagegen sind andere im „Tsuluts“, die sich z. B. als Werke des Yaqût el-Mostasemi ausgeben, natürlich ohne weiteres verdächtig.

Die betreffenden Blätter konnten entweder von kundiger Hand aus Manuskriptnachschriften bekannter Meister zusammengelesen oder eigens für den gedachten Zweck hergestellt sein. Bisweilen hatten sie die Bedeutung von Mustervorlagen für den Schreibunterricht, dann wieder sollten sie lediglich Zeugnis ablegen von der Geschicklichkeit des Kalligraphen in der Handhabung der Rohrfeder. Daher die vielen Spielereien, die uns immer wieder begegnen: ganze Seiten in dem verwirrend schnörkligen, selbst für Eingeweihte schwer lesbaren Modeduktus des „Shikeste“, wieder andere in dem minutiösen, staubartig hingebenen „Ghabri“, und dann allerlei Figuren — Löwen, Vögel, Pferde, Boote und dergl. —, aus den Buchstaben eines „Bismillah“ oder eines anderen frommen Spruches oft mit viel Geist und Anmut, immer aber mit erstaunlicher ornamentaler Geschlossenheit gebildet und, auf Karton geklebt oder gerahmt, als haussegenartiger Zimmerschmuck allenthalben begehrt. (Abb. 11.)

Wer in die Geheimnisse der islamischen Schreibkunst tiefer eindringen und sie in allen ihren ästhetischen Möglichkeiten genießen will, wird in erster Linie auf dieses in Sammelalben vereinigte, vielfach aber auch einzeln in den Handel gelangte



Abb. 11. Kalligraphische Spruchtafel.
Persien, 17. Jh.
Prof. Sarre, Berlin.

Material angewiesen sein. Da das Verständnis für seine Schönheit im Orient, wo es früher z. T. recht hoch bewertet wurde, vielfach geschwunden, bei uns aber noch nicht geweckt ist, kann man charakteristische Schriftproben häufig verhältnismäßig billig erwerben.

Bemerkenswert als kalligraphische Leistungen im Duktus des

„Diwâni“, einer Kanzleiabart des Naskhi, sind Ernennungsdekrete (Firmane) und andere Urkunden der Hohen Pforte in Rollenform, oft meterlang; als Kopfzier zeigen sie die Tughra, den dekorativ ausgestalteten Namenszug des regierenden Sultans, in der denkbar reichsten Abwechslung, in den meisten



Abb. 12. Sultans-Tughra am Kopfe eines Firman.
Konstantinopel, 16. Jh.
Ewqâf-Museum, Konstantinopel.

Fällen mit buntem Blumenwerk durchsetzt und mit Gold gehöht (Abb. 12).

Arabische Bilderhandschriften

Es ist bekannt, in wie hohem Maße die Araber zum Studium der Naturwissenschaften beigetragen und wie sie dabei auf den von der alten Welt überkommenen Kenntnissen gefußt und weitergebaut haben. Alle damals noch vorhandenen griechischen Abhandlungen über Themata der Physik, der Chemie, der Bo-

tanik, der Medizin, der Astronomie wurden von ihnen gewissenhaft übersetzt, und angesichts der Wichtigkeit der bildlichen Erläuterung der behandelten Probleme ist es kaum verwunderlich, daß die der Vorlage etwa beigegebenen Illustrationen mit kopiert bzw. im Sinne der Zeit neu bearbeitet wurden. So entstand in Baghddad am Hofe der Abbassiden etwa im 9. Jahrhundert eine Buchmalerei, in der sich in eigenartiger Weise spätantik-naturalistische und islamisch-ornamentale Tendenzen



Abb. 13. Miniatur aus einer Hariri-Handschrift.
Baghddad, um 1230.
Asiatisches Museum, Petersburg.

durchdrangen und die bald auch auf andere, beliebt gewordene Texte, vor allem die Fabeln Bidpays und die „Maqâmen“ (Unterhaltungen) des Hariri, übertragen wurde. In den letzten Jahrzehnten sind wiederholt Bruchstücke von derartigen Manuskripten, allerdings erst aus dem 12.—13. Jahrhundert, aufgetaucht, genug, um uns eine prägnante Vorstellung von diesem älteren islamischen Miniaturstil zu vermitteln (Abb. 13). Er überrascht, bei aller Unbeholfenheit im Figürlichen, die häufig an byzantinische Vorbilder denken läßt, durch Lebendigkeit im Ausdruck, Knappheit der Darstellung und dekorative Geschlossenheit der

Komposition. Eine lebhafte Farbenskala mit vielen Schattierungen und reichlicher Vergoldung, unterstützt durch Faltenbewegung und ornamentale Detaillierung in den Gewändern, gibt den Blättern einen sehr eigenartigen, koloristischen Reiz. Nach dem Mongoleneinfall scheint die Schule noch eine Weile weiter geblüht zu haben; man erkennt die Erzeugnisse dieser letzten Phase am Eindringen ostasiatischer Elemente, vor allem im Landschaftlichen. Von ihren in anderen Zentren gegründeten Ablegern gelangte vor allem Kairo in der Fatimidenzeit zu gro-



Abb. 14. Sternbild des Boötes. Aus einem astronomischen Traktat. Persien, um 1300. British Museum, London.

ßer Blüte, doch sind uns sichere Beispiele aus dieser Richtung nicht erhalten.

Im 14. Jahrhundert ist das Interesse für die griechische Naturwissenschaft erloschen, und nur in astronomischen Abhandlungen, die der figürlichen Wiedergabe der Sternbilder nicht wohl entraten konnten, leben die überlieferten Schemen noch bis zu einem gewissen Grade fort (Abb. 14); auch Fabelbücher und Haririausgaben werden immer seltener, aber ein anderer arabischer Text erfährt desto häufiger reiche Illustrierung und scheint dank der Mannigfaltigkeit seines Inhalts besonders be-

rufen, den Zusammenhang mit der verflochtenen Periode zu wahren: die Kosmographie des Qazwini, die von Pflanzen und Tieren, von Naturwundern und Fabelwesen, von Engeln und Dämonen und vielen anderen Dingen handelt und in keiner Bibliothek fehlen durfte. Das älteste, uns bekannte Exemplar,



Abb. 15. Die vier Evangelisten. Aus einer Qazwini-Handschrift. Samarkand (?) um 1400.
Prof. Sarre, Berlin.

1367 in Damaskus hergestellt, zeigt noch ein letztes Aufblühen des arabischen Malstils, während die folgenden bereits ganz der persisch-mongolischen Miniaturkunst zugerechnet werden müssen (Abb. 15). Ihr gehören auch einige mehr oder weniger umfassende Geschichtswerke an, die im 14. Jahrhundert im

Auftrage mongolischer Herrscher verfaßt und mit einem Bilderschmuck versehen wurden, der bei gelegentlicher Anlehnung an die Baghdader Tradition besonders deutlich die völlige Umwälzung erkennen läßt, die hier infolge der Berührung mit der chinesischen Malerei vor sich ging (Abb. 16). Seit dem 15. Jahrhundert kommen figürliche Darstellungen in arabischen Handschriften so gut wie gar nicht mehr vor, und im mohammedanischen Westen scheinen sie überhaupt nie üblich geworden zu sein.

Bei der Seltenheit der „arabischen Primitiven“ gelten selbst



Abb. 16. Die Entsendung von Ali und Hamza. Aus der Chronik des Rashid ed-din. Westturkestan, dat. 1314 n. Chr.
R. Asiatic Society, London.

einzelne Blätter als kostbarer Besitz und können im Handel phantastische Preise erzielen; kalligraphisch sind sie fast nie bemerkenswert, sondern meist flüchtig und ohne dekorative Absicht im gewöhnlichen Naskhi geschrieben.

Persische Bilderhandschriften

Ihre reifste Entfaltung fand die islamische Miniaturmalerei in Persien an Werken der heimischen Poesie. In erster Linie sind es zwei große epische Dichtungen, die hier als Träger der

ganzen Entwicklung erscheinen: das berühmte „Schâhnâmeh“ (Königsbuch) des Firdûsi und die „Khamse“ (Fünfer) des Nizâmi, mit dem Alexanderliede und den sentimentalen Liebesgeschichten von Khosrau und Schirin und von Madjnûn und Leila. Neben ihnen waren zeitweilig auch literarisch weniger bedeutende Stoffe besonders beliebt, während von den anderen großen Dichtern Hâfiz nur selten, Djâmi's Josephslegende und Saadi's „Bostân“ (Fruchtgarten) dagegen seit Ende des 15. Jahrhunderts häufiger illustriert wurden. Persische Texte wird auch der Laie ohne weiteres daran erkennen, daß sie stets in Kolumnen — gewöhnlich vier, nur bei kürzeren Gedichten zwei — und seit dem 15. Jahrhundert immer im kursiven „Nastaliq“ geschrieben sind; ist reines Naskhi verwendet, so gehören sie unbedingt einem früheren Zeitpunkt an. An Prosaschriften sind außer Übersetzungen aus dem Arabischen eigentlich nur Chroniken wie das „Safer-Nâmeh“ (Geschichte Timurs) gelegentlich reicher ausgestattet worden.

Da die Kalligraphen es waren, die bei der Niederschrift des Textes die Stellen für die Bilder freizulassen hatten, so lag es oft in ihrer Hand, die Form der Komposition durch kapriziöse Verteilung einiger Verszeilen auf der zu schmückenden Seite nach Belieben zu beeinflussen, und nicht selten werden die Maler Grund gehabt haben, über allzu willkürliche Eingriffe in ihre Gestaltungsfreiheit zu klagen; das Prinzip selbst aber hat sich durchaus bewährt, und seiner strengen Durchführung verdanken wir einen der Hauptreize der persischen Buchminiatür: das intime Zusammenklingen von Text und Bild. Wo dieses als erste ästhetische Forderung galt, mußte natürlich auch der rein flächenhafte Stil in der Darstellung aufs äußerste gewahrt und sowohl die plastische Modellierung der Figuren, wie jede perspektivische Raumvertiefung ängstlich vermieden werden. Hierin und nicht in einer „primitiveren“ Kunstauffassung, wie der in abendländischen Vorurteilen Befangene gern annimmt, ist die uns zunächst fremdartige Bildwirkung der islamischen Buchmalerei begründet.

Der persisch-mongolische Malstil. Die völlige Umwälzung, die der gewaltsame und enge Kontakt mit dem Osten im gesamten Kunstschaffen Vorderasiens hervorrief, mußte sich natürlich schon in den ersten, um 1300 entstandenen Illustrationen iranischer Epen auswirken, und wenn der direkte Einfluß Chinas trotz seiner führenden Stellung in der Malerei damals nicht nachhaltiger wurde, so lag das einmal an den The-



Abb. 17. Miniatur aus einer Handschrift des Schāhnāmeh.

Persien, 14. Jh.

Prof. O. Moll, Breslau.

men selbst, deren ausgesprochen nationaler Rahmen sich auch fremde Elemente gefügig zu machen wußte, und dann an der Begrenzung der technischen Möglichkeiten überhaupt. Hätte in Persien die ostasiatische Mode der Hänge- und Legerollen sich einbürgern können — schon aus Gründen eines entgegengesetzten Raumgefühls konnte sie es nicht —, so wären sicherlich in Tuschkmalereien großen Formats Rustems Heldentaten besungen worden, und die Rückwirkung auf die Buchkunst

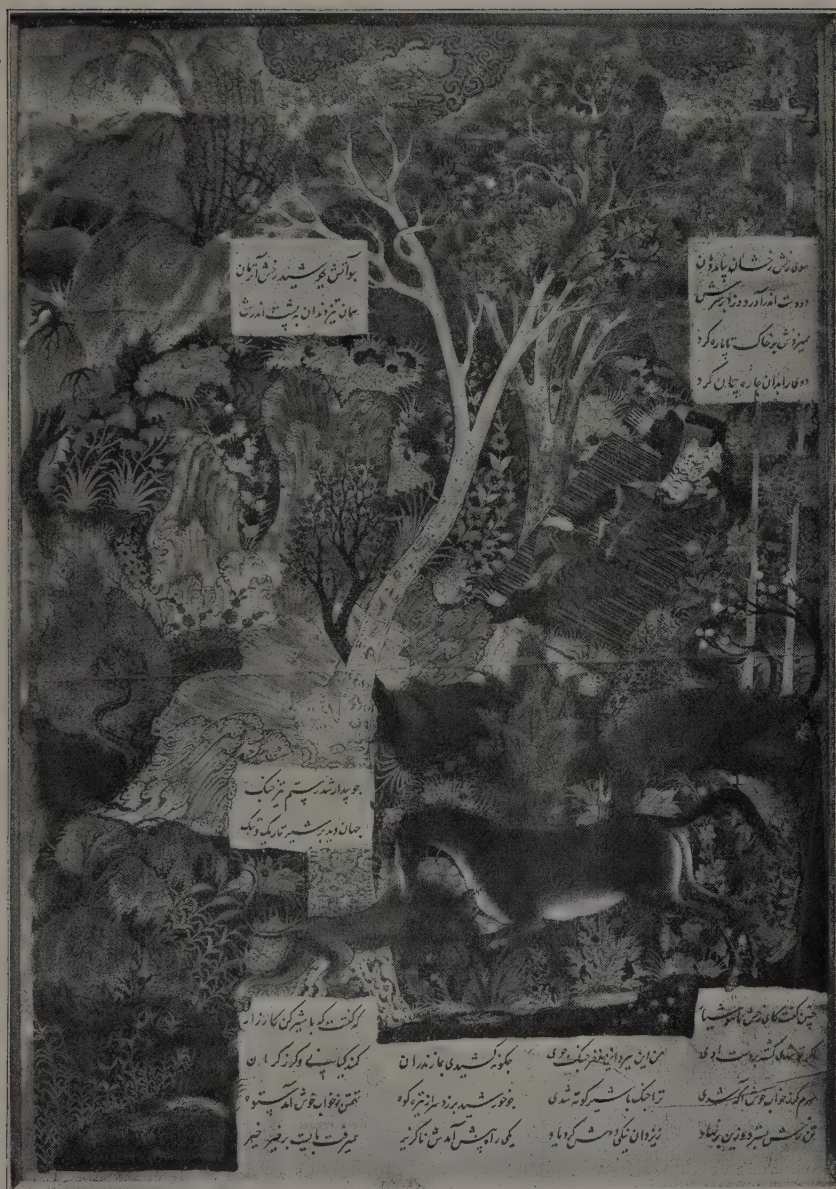


Abb. 18. Rustem's Schlaf. Miniatur aus einem Schāhnāmah.
 Persien, 15. Jh.
 Früher Dr. F. R. Martin, Stockholm.

wäre nicht ausgeblieben. So aber mußte innerhalb der Schranken der Deckfarbenminiatur die ganze Entwicklung sich abspielen, und es ist nicht zu verwundern, daß die östliche Strömung weniger im Kompositionellen, als in einer allgemeinen Mongolisierung der Typen und vor allem im landschaftlichen Element zur Geltung kam.

In kleineren Firdûsi-Ausgaben des 14. Jahrhunderts wurden die Bilder anfangs noch streifenartig zwischen den Text gesetzt, mit wenigen, in lebhaftem Kolorit herausgehobenen Figuren vor rotem Hintergrund. (Abb. 17.) Auch auffallend große Maleereien im Breitformat kommen vor, und erst allmählich scheint sich das Hochbild mit eingestreutem Text und kleineren Figuren auf blauem Grund mit goldenen Wolken, bei stärkerer Betonung der Landschaft, durchgesetzt zu haben. Die liebevolle Versenkung in Einzelheiten der Natur findet in Blättern vom Ausgang des 14. und aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihren stärksten Ausdruck und verleiht ihnen oft den Zauber einer eigenartigen Romantik, zu der wir aus unserer gotischen Phase allenthalben Parallelen kennen. Eine belanglose Szene dient dem Maler als willkommener Vorwand, um einen üppigen Garten mit blühenden Bäumen und reichster Blumenpracht zu schildern, und ein anderer wiederum sucht einen epischen Anlaß, das geheimnisvolle Weben der Natur in einem Fabelwalde oder die trostlose Einsamkeit der Wüste empfindsam nachzudichten (Abb. 18).

Die Zahl der Darstellungen und ihre Auswahl gehorcht vorerst weder beim „Schâhnâmeh“ noch beim „Nizâmi“ einem bestimmten Kanon; es wird vielmehr von Fall zu Fall entschieden, welche Begebenheiten eine bildliche Erläuterung finden sollen, und die Behandlung der Vorwürfe erfolgt dann in ziemlich individueller Gestaltung; eigentliche Schemen, die mehr oder weniger stereotyp zur Anwendung kamen, hat erst die folgende Periode ausgebildet. Eine persönliche Note kommt häufig auch in dem kühnen Herausgreifen der Miniaturen über den Kolumnenrahmen zum Ausdruck, und doch ist die persisch-mongoli-



Abb. 19. Der Moscheebau. Rechte Hälfte einer Doppel-
miniatur zur Geschichte Timurs, von Behzād.
Persien (Herat), dat. 1467 n. Chr.
Museum of Fine Arts, Boston.

sche Schule des 15. Jahrhunderts, die ihren Hauptsitz vermutlich in Herat hatte, von konventionellen Manieren in der Behandlung des Gegenstandes, in der steifen Ausdruckslosigkeit der Figuren und in ihrer rein dekorativen Gruppierung nicht freizusprechen.

Behzâd und seine Schule. Die Begründung eines von fremden Einflüssen gereinigten Malstils, der sich, unbekümmert um alle Konvention, eine lebensvolle Schilderung des Vorgangs zur Aufgabe machte, war das Werk des genialen Behzâd, der als schöpferische Persönlichkeit für die gesamte islamische Miniaturkunst überragende Bedeutung gewann. Er wirkte etwa 1465—1506 in Herat und siedelte dann in die Safawidenresidenz Tebriz über, wo er noch bis gegen 1520 tätig war. Aus den von ihm illustrierten Handschriften wird sogleich klar, daß er sich von den Kalligraphen keine Vorschriften machen ließ, sondern selbst die Stoffe auswählte, die ihn von seinem künstlerischen Gesichtspunkt aus interessierten, und sich fast immer ausbedang, daß die ganze Seite ihm vorbehalten bleiben mußte; mit Vorliebe hat er sogar die Komposition auf zwei gegenüberstehende Seiten verteilt, um so eine größere Bildfläche zur Verfügung zu haben. Den gewaltigen Fortschritt gegenüber der vorhergehenden Epoche wird auch der Laie ohne weiteres an dem ungezwungenen Gebaren der Figuren und an der erstaunlich reichen Differenzierung der Typen feststellen, und wenn er in der Lage ist, Originale zu vergleichen, wird er unschwer Behzâds koloristische Eigenart heraus erkennen. Er hat zweifellos die reichste Palette von allen Meistern des Orients, wiegt gewissenhaft die Farbwerte gegeneinander ab und weiß sowohl das landschaftliche Grün wie die Fleischtöne in erstaunlichem Maße zu nuancieren; ein charakteristisches Merkmal fast aller seiner Miniaturen ist eine Negergestalt, auf die er um des starken Kontrastes willen offenbar ungern verzichtet, während er die Darstellung von Frauen anscheinend nach Möglichkeit vermeidet. (Abb. 19.)

Die Zahl der unbedingt authentischen Arbeiten des „persi-

schen Rafael“ ist gering, und da schon im 16. Jahrhundert persische wie indische Sammler Wert darauf legten, Werke von seiner Hand zu besitzen, so wurde bereits damals eine er-

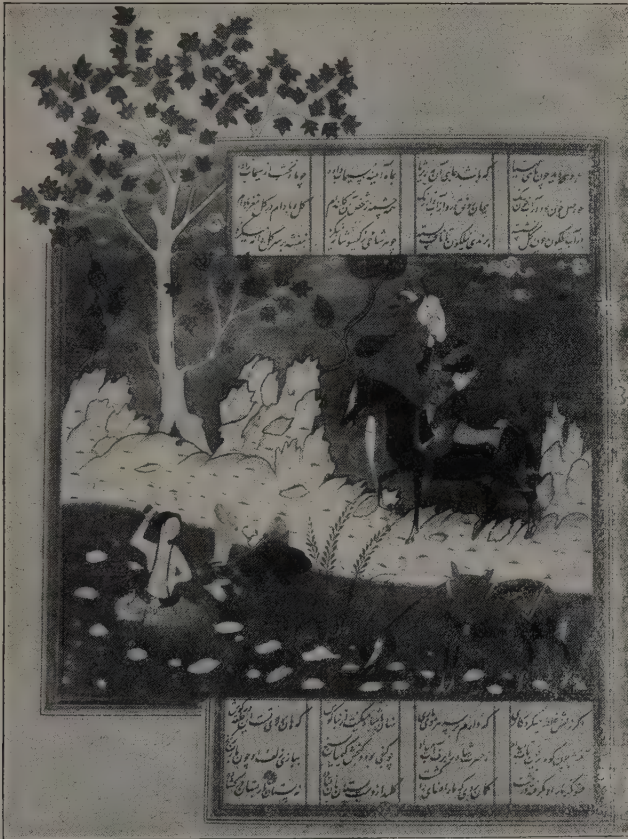


Abb. 20. Khosrau entdeckt Schirin. Aus einer Nizâmi-Handschrift.
Persien, 16. Jh.
Staatsbibliothek, München.

hebliche Anzahl fremder Blätter mit seinem Namen signiert. Bisweilen haben sie mit seiner Stilrichtung nicht das geringste zu tun, so daß die falsche Bezeichnung eine völlige Ignoranz

beim Käufer voraussetzt; in anderen Fällen, und zumal bei späteren Nachahmungen, sind sie zwar seiner Art geschickt angepaßt, aber für ein einigermaßen geübtes Auge doch auch verhältnismäßig leicht zu entlarven. Unter allen Umständen ist eine persische Miniatur mit der Signatur „Behzâd“ mindestens ebenso verdächtig wie ein altdeutsches Gemälde mit dem Dürermonogramm.

Behzâd hatte eine stattliche Schar begabter Schüler, die in seinem Sinne weiterwirkten und in allen Zentren der Buchmalerei, in Herat, Buchara, Tebriz, Schiraz u. a. O., seinen Anschauungen Geltung verschafften; wir nennen von den bekanntesten Namen, die uns auch durch erhaltene Werke beglaubigt sind: Qâsim Alî, Agâ Mirek, Scheikhzade Mahmûd, Abdallah „den Vergolder“ und Sultan Mohammed, von dem noch unten die Rede sein wird. Die von ihnen besorgten Prunkausgaben des „Schâhnâmeh“, der „Khamse“ und anderer Dichtungen wurden vorbildlich für die folgenden Generationen, deren mehr oder weniger schematische Kompositionen bereits alle Ursprünglichkeit vermissen lassen und schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts den Bilderhandschriften eine sekundäre Rolle in der weiteren Entwicklung der Miniaturmalerei zuweisen (Abb. 20).

Auch Indien und die Türkei haben damals mit den Texten selbst die Normen übernommen, die für Auswahl und Bearbeitung der Illustrationen als maßgebend galten, aber während die Moghulmeister noch hie und da zu ihrem weiteren Ausbau beitragen konnten, ist die türkische Schule stets dermaßen im Fahrwasser des Safawidenstils geblieben, daß es bisweilen sehr gewagt wäre, ihre Arbeiten von den gleichzeitig in Persien selbst entstandenen mit Sicherheit unterscheiden zu wollen.

Vollständige Exemplare von Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts mit gut erhaltener Ausmalung kommen auch heute noch ziemlich häufig vor und werden in der Regel stark überschätzt; denn größeren künstlerischen Wert wird man ihnen nur beimessen können, wenn sie sich mit einem der genannten Meister in engeren Zusammenhang bringen lassen.

Geradezu in Massen angeboten werden einzelne Seiten aus derartigen Manuskripten, die fast immer gefälscht oder — von der Hand sehr geschickter persischer Maler, die in Teheran und einigen europäischen Hauptstädten arbeiten — zwischen alten Text neu hineingemalt sind.

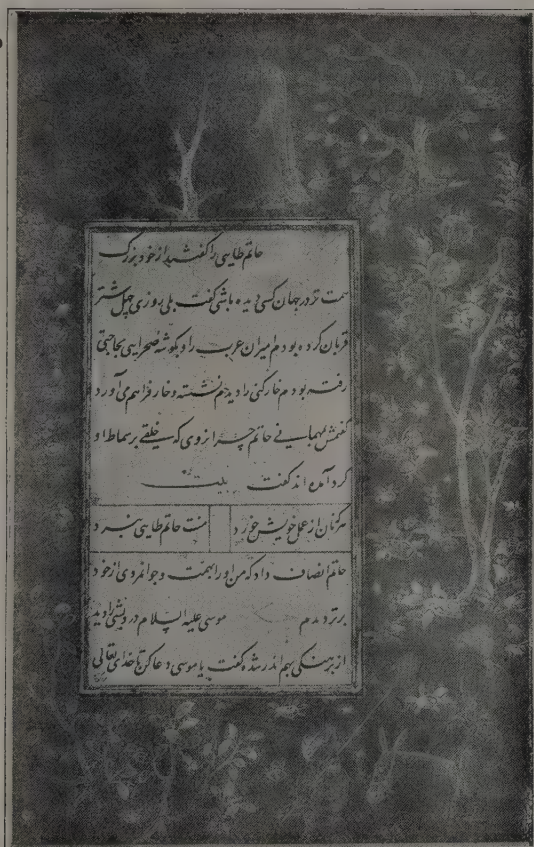


Abb. 21. Seite aus Saâdi's „Bostân“, geschrieben von Sultan 'Alî von Meshhed, mit Randmalereien von Behzâd (?)

Persien (Herat), Ende 15. Jh.
Kunstgewerbemuseum, Leipzig.

Es ist anzunehmen, daß Behzâd auch die Technik der Randmalerei in mehreren Goldtönen auf verschieden gefärbtem Papier rings um einen kalligraphisch schönen Text einführte; wenigstens ist das älteste derartige Beispiel, das wir kennen, unzweifelhaft aus seinem Kreis hervorgegangen (Abb.21). Der Reichtum der nie sich wiederholenden Motive, die teils getreu nach der Natur beobachtet, teils ganz der Phantasie entsprungen sind, legt Zeugnis ab von einer geradezu spielerischen Erfindungskraft bei hemmungsloser Pinselfertigkeit. Das Verfahren ist durch das ganze 16. Jahrhundert beliebt gewesen und in den Sammelbänden dann zur Ausstattung der Ränder besonders in Indien noch weiter gepflegt worden (vgl. u.).

Persische Einzelminiaturen

Timur, der in seiner Gemäldesammlung in Samarkand chinesische Bilder in erheblicher Zahl vereinigte, dürfte den Malern Irans die erste Anregung gegeben haben, sich mit Bildproblemen zu beschäftigen, die außerhalb des Rahmens einer bloßen Textbelebung lagen. Jedenfalls werden an seinem Hofe die ersten Versuche in der Tuschmalerei gemacht worden sein, die noch sehr stark die ostasiatischen Vorlagen verspüren lassen: Kampfszenen, Genrebilder, Drachen, Kraniche und dergl. Sie wurden schon damals mit Kanzleidokumenten zusammengebunden und gaben so den ersten Anstoß zur Entstehung der Sammelalben, deren Mode von der Timuridenresidenz sich bald nach Persien und Indien verbreitete. Es ist interessant, an solchen Blättern die fortschreitende Islamisierung der Motive zu verfolgen, deren ornamentale Gebundenheit schließlich nur noch im Gegenständlichen den ostasiatischen Ursprung erkennen läßt. Ihre Strichführung ist im Gegensatz zu der impressionistischeren Manier der Chinesen oft so fein, daß man versucht ist, sie für Federzeichnungen zu halten; demgegenüber sei betont, daß diese überhaupt in Persien unbekannt blieben, wo immer nur außer den Fahnen von Vogelfedern der

Haarpinsel verwendet wurde, von manchen Meistern allerdings mit unglaublicher Geschicklichkeit gehandhabt. Im übrigen wurden derartige Tuschmalereien schon anfangs häufig leicht getönt und mit Gold gehöht.

Deckfarbenminiaturen als Einzelblätter scheint als einer der ersten Sultân Mohammed gemalt zu haben, der Akademieleiter und Galeriedirektor des kunstsinnigen Schah Tahmasp in Tebriz. Es ist eine Reihe von Bildnissen erhalten, die schon aus Gründen des Kostüms um 1530—1550 am Safawidenhofe entstanden sein müssen und sicherlich aus einer Werkstatt hervorgingen, Idealporträts eleganter Jünglinge und Mädchen in dekorativer Stilisierung und ohne merkliche realistische Absicht (Abb. 22). Archgenrehafte Vorwürfe hat Sultân Mohammed gelegentlich bearbeitet, aber wichtiger wurde in dieser Hinsicht die Tätigkeit des Ustâd Mohammedi von Herat, der im Behzâdschen Sinne, jedoch ohne textliche Beziehung



Abb. 22. Bildnis eines Prinzen von Sultân Mohammed. Persien (Tebriz), Mitte 16. Jh. Museum of Fine Arts, Boston.

und in reiner Tuschtechnik, Beobachtungen nach der Natur und figürliche Darstellungen nach dem Leben zu Papier brachte. Ihm folgte dann gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine ganze Schar von Kleinmeistern, die in Pinselskizzen und Rötelzeichnungen



Abb. 23. Farbig getönte Pinselskizze von Rizâ Abbâsi.

Persien (Isfahan), dat. 1642 n. Chr.
Prof. Sarre, Berlin.

die mannigfaltigsten Eindrücke festhielten und sie in reizvollen Einzelblättern vielfach auch farbig ausführten. Schah Abbas förderte diese Richtung, zog viele Künstler in seine neue Residenz Isfahan und vermittelte ihnen auch die Bekanntschaft mit Werken der abendländischen Malerei.

Die markanteste Persönlichkeit, von der wir eine große Anzahl eigenhändiger Arbeiten besitzen, war hier Rizâ Abbâsi, dessen Name auch in Indien guten Klang hatte und seit dem 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart mit Vorliebe mißbraucht wurde, um

minderwertige Blätter und plumpere oder raffiniertere Fälschungen an den Mann zu bringen. Da unzweifelhafte Originale Rizâ's in guten Reproduktionen jedem zugänglich sind (Abb. 23), so wird man bei einigem Bemühen bald der besonderen Qualitäten gewahr werden, die sie vor mäßigeren Er-

zeugnissen auszeichnen: der Ursprünglichkeit des lebendig gesehenen Motivs vor allem und seiner prägnanten Wiedergabe in flottem, sicherem Pinselstrich (Abb. 24). Er hatte eine große Schar von z. T. recht tüchtigen Nachfolgern, und auch die Bilderhandschriften — die letzten mit einiger Sorgfalt hergestellten — gerieten unter den Einfluß seiner Schule, die frei-

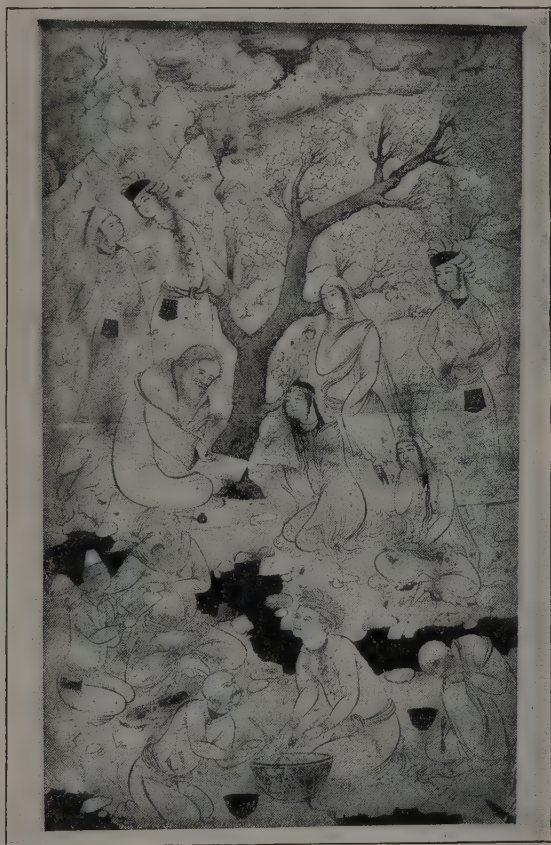


Abb. 24. Die Dichter Hâfiz und Saadi beim Unterricht. Pinselzeichnung.
Persien (Isfahan) um 1700.
Museum of Fine Arts, Boston.

lich seit dem 18. Jahrhundert in krassen Manierismus verfiel und einer Wiederbelebung nicht mehr fähig war.

Indische Miniaturen

In Indien wurde unter dem Regiment der Moghulkaiser die Miniaturmalerei Hofkunst im vollsten Sinne des Wortes; denn lange kamen die Herrscher allein als Besteller, Sammler und Kritiker zugleich in Frage. Ganz von ihrer Gunst und Laune abhängig, war der Künstler in Inhalt, Form und Technik an Vorschriften gebunden, die seine Selbständigkeit außerordentlich beschränkten. Die persönliche Note durfte in seinen Arbeiten überhaupt nur ganz leise mitsprechen, entscheidend blieben vielmehr die allgemeinen Erfordernisse handwerklicher Tüchtigkeit. Nicht der Reichtum der Erfindung oder die Reife der Gestaltung bestimmte den Vorrang in der Zunft, sondern die technische Geschicklichkeit, und dieser Maßstab des Virtuositums züchtete naturgemäß mehr Plagiatoren und Eklektiker als schöpferische Talente. Man ist oft genötigt, selbst berühmte Namen mit nachweislichen Entlehnungen in Verbindung zu bringen und wird überhaupt die Eigentümlichkeiten der einzelnen Meister nur selten voneinander zu sondern vermögen. Für die zeitliche Gruppierung bietet, abgesehen von der allgemeinen Stilrichtung, die begreiflicherweise mit jedem Kaiser wechselte, am ehesten noch das Kostüm, das häufigeren Modeströmungen unterworfen war, einen zuverlässigen Anhalt, der freilich häufig wird, sobald spätere Kopien nach älteren Werken in Frage kommen. Es handelt sich fast immer um die Herstellung von Einzelblättern, die bestimmt waren, in Sammelbänden vereinigt zu werden, und auch in den Fällen, in denen es galt, Memoirenwerke oder andere Prosa zu illustrieren, behandelte man die kompositionellen Aufgaben ganz ohne engeren Zusammenhang mit dem Manuskript; mit Vorliebe übertrug man sogar die einzelnen Themen verschiedenen Künstlern und stellte so die Einheitlichkeit des Ganzen von vornherein in Frage. Die Ausgaben

persischer Dichter wiederum wurden im engsten Anschluß an die überkommene Bildtradition ausgemalt und schieden aus der indischen Entwicklung daher so gut wie ganz aus.

Indische Miniaturen, meist Bazarware des 19. Jahrhunderts, werden außerordentlich häufig angeboten. Der Sammler wird aber gut tun, auch an evident frühere Blätter hinsichtlich der Sauberkeit der Ausführung den denkbar strengsten Maßstab anzulegen und sich vor allem nicht durch den „exotischen Charme“ verführen zu lassen, der rohen und mäßigen Blättern besonders eignet.

Das 16. Jahrhundert. Der Begründer der Dynastie, Baber, zog aus Buchara einige Maler an seinen Hof, die der neuen Zunft zu Delhi den Behzâdstil vermittelten, ihr aber eine neue koloristische Richtung gaben, die von den satten Deckfarben der Perser durch eine mildere Gouachetönung erheblich ab-rückt und fortan für alle indischen Arbeiten charakteristisch bleibt. Die Abhängigkeit von den Vorbildern ist in dieser Phase noch sehr groß, und auch unter Humayun, der ja selbst länger als ein Jahrzehnt als Flüchtling bei Schah Tahmasp weilte, wirkt der persische Einfluß weiter. Aber daneben dringt doch schon in der Behandlung der Landschaft wie der Figuren die indisch-mohammedanische Eigenart durch, die sich dann unter Akbar ganz im nationalen Sinne entfalten sollte. Wesentlich war dabei die mehr als wohlwollende Haltung, die dieser toleranteste aller Fürsten gegenüber den älteren Kulturdenkmälern seines Volkes einnahm: er ließ die indischen Märchen und Epen sammeln und von eingeborenen Malern illustrieren, die in seinen Werkstätten mit zugewanderten Elementen in Berührung kamen und in gemeinsamer Arbeit mit ihnen der eigentlichen Moghulminiatur zur Geburt verhalfen. Mehrmals ließ der Kaiser die beliebten Geschichten des Emir Hamze in Riesenausgaben kopieren und die wichtigsten Szenen von Künstlern seines Hofes auf Leinwand in Tempera zur Darstellung bringen, und einen seiner Paläste ließ er gar von ihnen mit Wandmalereien ausschmücken, aber es scheint bei diesen Versuchen in

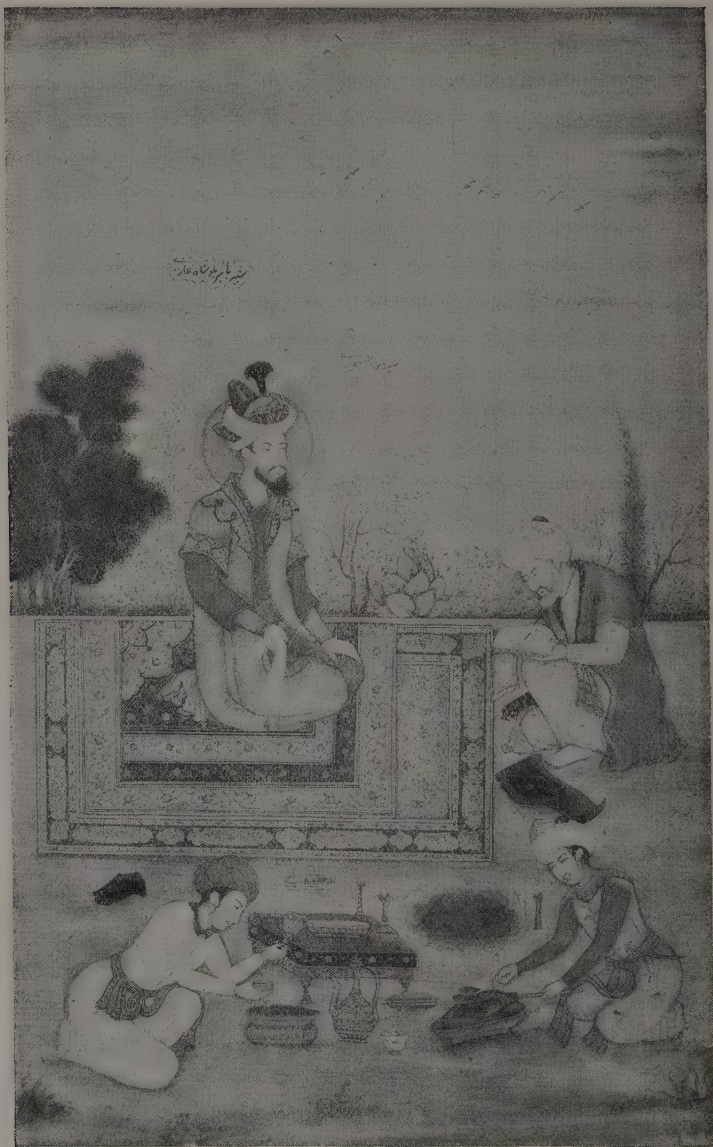


Abb. 25. Kaiser Humayun auf der Terrasse.
Indien, 17. Jh.
Früher Dr. F. R. Martin, Stockholm.

der Richtung auf ein größeres Format damals geblieben zu sein. Jedenfalls ist die Akbarepoche als die klassische Periode der großen, historischen oder dramatisch bewegten Komposition anzusehen, als die Zeit, in der es den Künstlern am meisten auf drastische Schilderung der Vorgänge und auf Erhöhung aller Ausdrucksmöglichkeiten ankam (vgl. Abb. 1).

Das 17. und 18. Jahrhundert. Mit Djehangirs Regie-



Abb. 26. Elefantenbildnis von L'aldjand.

Indien, 17. Jh.

Museum für Völkerkunde, Berlin.

rungsantritt wird der höfische Charakter der Malerei auch nach der Seite des Gegenständlichen scharf betont. Nicht mehr aus Epen und Sagen werden die Vorwürfe entnommen, sondern die Chronik des höfischen Lebens haben die Meister des Pinsels mit historischer Treue zu schreiben: Empfänge, Festlichkeiten, Jagden, Poloturniere und bemerkenswerte Episoden aus dem Leben des Herrschers. Am häufigsten aber galt es, diesen selbst und die Prinzen, Würdenträger und hohe Besucher so-

wie bekannte Persönlichkeiten der Zeit, Dichter und Gelehrte, Derwische und heilige Männer lebenswahr im Bilde festzuhalten, und so sehen wir das Porträt damals eine Bedeutung gewinnen,



Abb. 27. Kaiser Humayun. Randmalerei aus dem
Djehangir-Album.
Indien, Anfang 17. Jh.
Staatsbibliothek, Berlin.

die es in anderen Kulturkreisen in diesem Maße schwerlich erlangt hat. (Abb. 25.) Aber damit nicht genug, befahl der Kaiser häufig, daß bestimmte Elefanten, Pferde, Jagdfalken so-

wie exotische Tiere, merkwürdige Bäume und dergl. „porträtiert“ würden (Abb. 26), und selbst über den anscheinend von unmittelbaren Natureindrücken inspirierten Terrassenausblicken liegt noch höfische Atmosphäre. Das landschaftliche Moment blieb nicht auf Hintergründe beschränkt, sondern wurde — vermutlich ebenfalls auf höhere Anordnung — zum selbständigen Thema erhoben und durch Anwendung der Horizontalperspektive der europäischen Kunst angenähert. Diese erfreut sich überhaupt der besonderen Beachtung Djehangirs und seiner Maler, die, durch die portugiesischen Jesuiten mit abendländischen Kupferstichen bekannt geworden, seitdem häufig Einzelheiten aus ihnen übernehmen. In den Sammelalben werden die Ränder damals in reicher Goldmalerei, bisweilen mit eingestreuten figürlichen Motiven in diskreten Farbtönen, ausgeschmückt (Abb. 27).

Unter Schah Djehan blüht die Bildniskunst weiter; auf den Ausdruck des Kopfes wird das größte Gewicht gelegt und der Kontur der Gestalt oft nur ganz flüchtig angedeutet oder gar ganz fortgelassen. Aurangzibs straffes und religiös strengeres Regiment hatte insofern einen Umschwung zur Folge, als die meisten Künstler vom Hofe entlassen wurden und sich nun nach anderer Tätigkeit umsehen mußten. Sie fanden sie vielfach in den Palästen der Amire und der Radjas, aber wesentlich unter

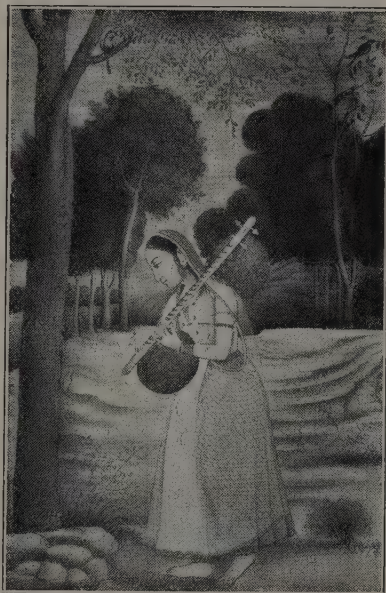


Abb. 28. Râgini-Motiv.
Indien, 18. Jh.
Museum für Volkskunde, Berlin.

dem Zwang, den Kreis ihrer Darstellungen nach der Seite des Volkstümlichen zu erweitern. So treten gegen 1700 all die sentimental und romantischen Motive auf, in denen vielfach auf altindische Vorstellungen zurückgegriffen wird und unter denen die Râgini, musikalische Stimmungen in der Form bildlicher Melodien, besonders beliebt sind (Abb. 28). Im weiteren Verlaufe des 18. Jahrhunderts versiegen die letzten Quellen künstlerischer Inspiration, und ein aus allen früheren Epochen schöpfender,



Abb. 29. Krishna's Flötenspiel.
Indien (Radjput-Schule).
A. Coomaraswamy, Boston.

wenn auch die Mittel der Technik noch durchaus meisternder Eklektizismus wird zum Auftakt für eine allgemeine Dekadenz.

Radjputmalereien. In den Hindustanen, die, der Moghulmacht einigermassen entrückt, eine Sonderexistenz zu führen vermochten, waren offenbar von der großen Zeit der buddhistischen Höhlenfresken her malerische Traditionen lebendig geblieben, die von den Radjputfürsten, vermutlich durch Akbars Beispiel angeregt, erneute Förderung erfuhren und so an meh-

rerer Orten einem eigenartigen Stil zur Blüte verhalfen, der sich zwar von Einflüssen der kaiserlichen Hofkunst nicht ganz frei hielt, aber im allgemeinen doch seine Wege ging, nicht nur in der Wahl der Vorwürfe, sondern auch in technischen Einzelheiten. Das Kolorit ist greller als in den Moghulminiaturen, die Zeichnung läßt auch die leisesten modellierenden Schatten vermissen, indische Rassenmerkmale, besonders die großen Augen, werden ausdrücklich betont und europäische Anregungen nirgends aufgenommen (Abb. 29). Der Grundzug dieser Richtung, aus deren früheren Phasen Beispiele nur selten vorkommen, während Erzeugnisse des 19. Jahrhunderts massenhaft auftreten, ist leichter zu verstehen, wenn man sie, entgegen einer neuerdings beliebten höheren Einschätzung, als das auffaßt, was sie in Wirklichkeit gewesen zu sein scheint: eine ziemlich ziellos dahindämmernde Volkskunst.

Bucheinbände

Es wird stets von Wichtigkeit sein, festzustellen, ob der Einband, in dem eine ältere orientalische Handschrift erscheint, als zugehörig oder als ersetzt anzusehen ist, und bei seiner weiteren Bewertung wird man vorerst darauf zu achten haben, ob er vollständig erhalten ist und vor allem die anhängende Schutzklappe nicht fehlt.

Gepreßte Einbände. In allen Ländern arabischer Zunge war der einfache Ledereinband mit bescheidenen Knotenmustern und anderen geometrischen Motiven in Blindpressung das ganze Mittelalter hindurch üblich, und provinzielle Unterschiede lassen sich da nur schwer erkennen. Handelt es sich um reichere Verzierungen, die die ganze Fläche in sternförmig gruppierte Bandverschlingungen oder in reiches Gitterwerk auflösen, womöglich mit punziertem Grund und einigen Linien in Goldführung, so liegen fast immer Erzeugnisse der Buchbinderzunft von Kairo vor (Abb. 30). Sie gewann in der Mamlukenzeit große Bedeutung und lieferte besonders für Prunkkorane, die

man in die Moscheen stiftete, stattliche Exemplare mit Inschriftborten um die völlig geometrisch ornamentierten Felder. Seit dem 14. Jahrhundert zog man es hier oft vor, die Fläche mit einem geschlossenen Medaillon von Arabesken oder Blüten zu



Abb. 30. Bucheinband in Blindpressung, z. T. vergoldet.
Kairo, 13.—14. Jh.
Prof. Moritz, Berlin.

beleben, einzelne Partien desselben sowie der Eckstücke und der Klappe auszustanzen und durch unterlegte Seide farbig zu variieren (Abb. 31). Dasselbe Verfahren wurde seit dem 15. Jahrhundert in Persien zur Verzierung der Innenseiten der Buch-

deckel herangezogen und bis zum feinsten Arabeskenfiligran in Leder- und Papierausschnitt gesteigert (Abb. 32).

Im übrigen wurde in der Blüteepoche der Safawiden die Goldpressung allgemein; für die Gliederung der Fläche erfand man immer neue Möglichkeiten, und je nach Art und Pracht des Inhalts wählte man die Matrizenmotive, in denen Tierfiguren und



Abb. 31. Außenseite eines Bucheinbandes mit Lederfiligran.
Kairo, 14. Jh.
Prof. Moritz, Berlin.

Wolkenbänder eine erhebliche Rolle spielen (Abb. 33). Die üblichste Form des persischen Einbands, die im 16. Jahrhundert auch auf die Teppichzeichnung übertragen würde, zeigt im Felde in der Mitte ein ovales Spitzmedaillon mit kleinen Anhängern, in den Ecken Zwickelfüllungen und in der Borte längliche Kartuschen mit kleineren Rosetten wechselnd. Dieses Schema wurde damals auch von den Osmanen übernommen, und

besonders bei Korandeckeln ist es schwer, die Arbeiten beider Länder aus dem 16. Jahrhundert zu unterscheiden. Später setzte sich in der Türkei der für diese auf allen Gebieten charakteristische Blumendekor durch, der vielfach in einheitlichem Muster die ganze Außenfläche bedeckt, dann wieder in einfachster Gliederung auftritt und von Konstantinopel auch in die Provinzen getragen wird.

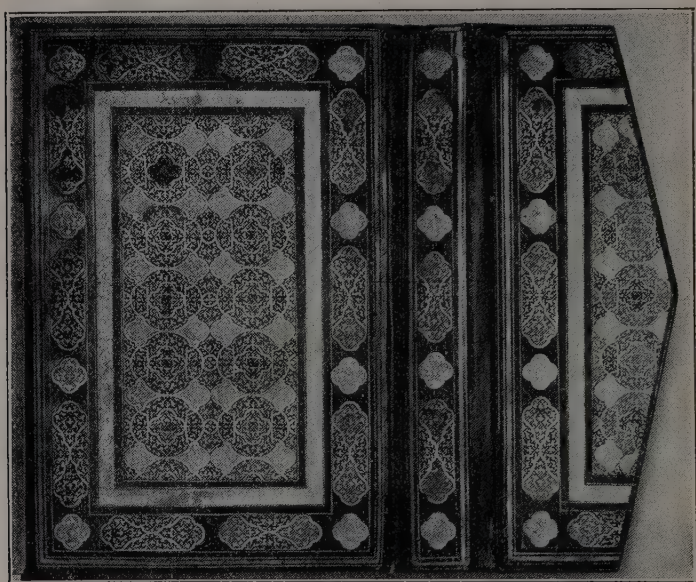


Abb. 32. Innenseite eines Bucheinbandes mit Papierfiligran.

Persien, 16. Jh.

Metropolitan Museum, New York.

Lackeinbände. Die chinesische Lacktechnik wurde vermutlich durch Timur den persischen Künstlern vermittelt, doch sind bis gegen 1500 sichere Beispiele nicht bekannt. Seine eigentliche Ausgestaltung für den Bucheinband erfuhr das Verfahren erst am Hofe von Schah Tahmasp durch den obengenannten Sultân Mohammed; außer ihm betätigten sich darin auch andere angesehene Miniaturisten. Sie bevorzugten einer-

seits größere Kompositionen mit der Darstellung einer fürstlichen Jagd oder anderer höfischer Ereignisse in farbenreicher Ausführung, andererseits Waldlandschaften mit kämpfenden Fabeltieren in Gold- und Silbertönen auf dunklem Grund (Abb. 34).



Abb. 33. Bucheinband mit Goldpressung.
Persien, 16 Jh.
Prof. Sarre, Berlin.

Von hier kam die Technik nach Indien, wo sie bis ins 18. Jahrhundert in Blüte stand, im allgemeinen aber auf Blumenstillleben mit eingestreuten Vögeln, Käfern und Schmetterlingen beschränkt blieb. (Beispiele dieser Art sind noch in großer Zahl vorhanden.) Auch in der Türkei wurde das Verfahren bekannt

und auf Korandeckeln in minutiösem Arabeskenwerk und feinen Blütenranken angewendet.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erlebte die in Persien schon fast erloschene Lackmalerei eine Wiedergeburt und erfreute



Abb. 34. Einbanddeckel mit Lackmalerei.
Indien, 16. Jh.
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

sich durch Fath Ali Schah (1797—1834) einer derartigen Förderung, daß sie mit ihren meist figürlichen, iranisch-biedermeierlichen Motiven weder Einbände, noch Schmuckkästen, Schreibzeuge, Handspiegel und dergl. verschonte und als gangbarster

Bazarartikel zu einer wahren Landplage wurde. Es gibt Europäer, die auch für diesen typischen Orientkitsch noch Worte der Bewunderung finden.

Schattenspielfiguren

Das Schattentheater blickt in Ägypten wie in der Türkei auf eine lange Geschichte zurück, und von jeher hat man dort zur



Abb. 35. Schattenspielfigur aus Leder.
Kairo, 14.—15. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Veranschaulichung der Vorgänge aus Leder geschnittene und durchbrochene, meist bewegliche Figuren verwendet, die sich, zweckmäßig beleuchtet, äußerst wirkungsvoll von der weißen Wand abhoben. Ältere Beispiele aus der Mamlukenzeit, die schon recht selten sind, zeigen gelegentlich starke Anklänge an frühe Hariri-Illustrationen und an kalligraphische Spielereien (s. o.), wie sie denn überhaupt ihrer ganzen dekorativen Auffassung nach durchaus in den Rahmen der Buchkunst gehören (Abb. 35).

Die noch heute in der Türkei bei dem allmählich aussterbenden „Kara Göz“-Spiel gebrauchten Silhouetten aus durchscheinend präpariertem und verschieden gefärbtem Leder zeigen mit den älteren manchmal deutlichen Zusammenhang, sind aber im allgemeinen viel derber und meist schon stark europäisch beeinflußt. In der Drastik der Charakterisierung erinnern sie bisweilen an die bei uns bekannteren malayischen Wajang-Figuren, die zwar auch einer mohammedanischen Bevölkerung zu ähnlicher Unterhaltung dienen, ihrer ganzen Auffassung nach aber außerhalb des Rahmens islamischer Kultur stehen.

K e r a m i k

Die Zahl der auf uns gekommenen Töpferarbeiten ist größer als die aller anderen islamischen Kunsterzeugnisse, und jährlich erfährt sie neuen Zuwachs. Denn wenn bei Grabungen im Orient irgend etwas gefunden wird, so ist es immer wieder Keramik. Wir haben es aber nicht nur mit einem äußerst reichen Materialbestand, sondern auch mit einer technisch wie stilistisch außerordentlich mannigfaltigen Produktion zu tun. Die verschiedenen Phasen ihrer Entwicklung und die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Gruppen sind allerdings noch nicht ganz einwandfrei ermittelt, aber wir vermögen doch, abgesehen von einigen empfindlichen Lücken, die zweifellos bald ausgefüllt sein werden, heute schon ein ziemlich klares Bild von diesem wichtigen Sammelgebiete zu gewinnen.

Zu den allgemeinen stilistischen Gesichtspunkten für die Zuweisung fraglicher Stücke an bestimmte Zeiten und Länder treten hier als wichtige Unterscheidungsmerkmale allerlei technische Eigentümlichkeiten. Man wird aber doch immer wieder staunen, wie außerordentlich schnell sich handwerkliche Verfeinerungen durch die ganze islamische Töpferkunst verbreitet haben, und wie groß das Bedürfnis nach keramischer Luxusware gewesen sein muß, daß außer der hochstehenden einheimischen Produktion überall noch fremder Import erforderlich war. Kein Wunder also, daß Formen und Ornamente rastlos von einer Gegend in die andere wanderten und die provinzielle Überlieferung immer wieder verwischten. Besonders lehrreich sind in dieser Hinsicht die Gefäßscherben, die zu Tausenden aus den Schutthügeln von Alt-Kairo zutage gefördert wurden und unter denen nicht nur die ganze islamische Fayence von der Abbassidenware des 9. bis zur maurischen Majolika des 15. Jahrhunderts, sondern auch verschiedene Gattungen chine-

sischen Porzellans und sogar Erzeugnisse christlicher Länder vertreten sind. Die Einflüsse scheinen im allgemeinen mehr von Osten nach Westen als umgekehrt gelaufen zu sein, und Persien insbesondere spielt auf diesem Gebiete durch das ganze Mittelalter eine gebende Rolle, wobei freilich zu berücksichtigen ist, daß es selbst von Ostasien her immer von neuem befruchtet wurde.

Grundsätzlich wird man überall zwischen Gefäß- und Fliesenkeramik zu unterscheiden haben. Unter der letzteren verstehen wir in diesem Zusammenhange lediglich Einzelkacheln mit geschlossenem Motiv, die zur Verkleidung von Prunkräumen gedient haben und heute Sammelobjekte sind, während wir die mancherlei Abwandlungen, welche die eigentliche Architekturkeramik vom minutiösen Fayencemosaik bis zum kombinierten Fliesengemälde durchgemacht hat, hier außer Betracht lassen. Unter den Gefäßformen (Schalen, Schüsseln, Tellern, Kannen, Töpfen, Krügen) wird man allenthalben gemeinsame Züge feststellen, und ebenso zeigt die ganz dem Material angepaßte Farbenskala viel Übereinstimmung. So werden als die vier Haupttöne ein sahniges Weiß, ein kräftiges Kobaltblau, ein zartes Türkisgrün und ein violetttes Manganrot in fast allen Gegenden und Epochen verwendet, und vollends die für das mohammedanische Luxusgeschirr so überaus charakteristische Lüstermalerei war bis zum Ausgang des Mittelalters allgemein von Persien bis nach Spanien in Übung, in diesen beiden Ländern sogar noch lange darüber hinaus. Man hat nicht ohne Berechtigung die islamische „Goldscheinware“ als künstlerischen Ersatz für die im Koran verbotenen und tatsächlich verhältnismäßig selten hergestellten Gefäße aus Edelmetall ansehen wollen; jedenfalls findet so ihre weite Verbreitung die einfachste Erklärung. Der Ton des Lüsters ist übrigens nicht immer gleich; man kennt neben goldgelben und kupferroten auch hellbraune und olivgrüne Schattierungen, ohne daß dadurch immer sichere Anhaltspunkte für die Datierung oder Lokalisierung gegeben wären; denn abgesehen davon, daß gelegentlich mehrere

Nuancen nebeneinander verwendet wurden, verändert sich häufig die Tönung des über der Glasur aufgetragenen und für äußere Einflüsse ziemlich empfindlichen Metallschimmers.

Außer dem Lüsterdekor ist die mehrfarbige Unterglasurmalerei fast allen Ländern des Islam bekannt gewesen, während andere Verfahren (Reliefverzierung, geritztes, aufgesetztes, durchbrochenes oder gepreßtes Ornament, Bemalung in stumpfen Farben, Blattvergoldung usw.) zeitlicher und örtlicher Beschränkung unterlagen. Neben der Fayence wurde fast überall unglasierte, zuweilen auch ungebrannte Tonware hergestellt, die aber seltener künstlerische Bedeutung gewann, und ständig sind in Persien, zeitweilig aber auch in anderen Ländern, Versuche gemacht worden, das kostspielige chinesische Porzellan durch einheimische Frittenerzeugnisse zu ersetzen.

Im folgenden werden wir uns bei der Einteilung der keramischen Produktion an die alten, nicht immer zuverlässigen, aber einmal eingebürgerten Bezeichnungen nach wirklichen oder vermeintlichen Fundorten und Fabrikationszentren richten und dabei jedesmal die traditionelle Zuweisung auf ihre Richtigkeit prüfen. Allerdings können wir mit unseren Beschreibungen und Abbildungen allein dem Leser nicht die charakteristischen Eigentümlichkeiten der einzelnen Gattungen vergegenwärtigen; er wird vielmehr stets Originale zum Vergleich heranziehen müssen und eine wirkliche Kennerschaft auf diesem Gebiete nur durch intensive Beschäftigung mit einer systematischen Scherbensammlung, wie sie z. B. die Islamische Abteilung der Berliner Museen bietet, erwerben.

Einen ganz eigenartigen Verlauf hat das Fälschungsproblem in der Keramik des näheren Orients genommen. Nachdem gegen Ende des vorigen Jahrhunderts die ersten bescheidenen Proben lüstrierter und bunter Fayence aus persischen Ausgrabungsorten nach Europa gebracht worden waren, folgten bald allerlei mehr oder weniger beschädigte Gefäße, und plötzlich auch Serien intakter Stücke, die, nach Angaben der Händler in Sultanabad (s. u.) gefunden, zunächst nicht ohne Bedenken auf-

genommen wurden. Auf der Münchener Ausstellung 1910 drang ziemlich allgemein die Erkenntnis durch, daß sie zu Unrecht angezweifelt waren, und heute lächeln wir alle über unsere damaligen Skrupeln. Diese Erfahrung mit der Sultanabadware und der starke Zustrom weiterer Funde hat viele Sammler so in Sicherheit gewiegt, daß sie überhaupt nicht mehr an Fälschungen islamischer Fayencen glauben mögen; es sei daher um so nachdrücklicher festgestellt, daß von fast allen im Handel begehrten Gattungen mehr oder weniger gelungene Nachahmungen im Umlauf sind. Allerdings sind sie in vielen Fällen für ein einigermaßen geübtes Auge unschwer zu erkennen, und insbesondere pflegen anrühige Lüsterstücke sich durch eine sonst ungewöhnliche, hellbraune Nuance sowie durch zittrige Zeichnung und saucigen Auftrag zu verraten. Dagegen sind dolosen Restaurierungen, wie sie besonders in Paris und in Teheran sehr stilgerecht ausgeführt werden, auch gewiegte Kenner, indem sie intakte Stücke zu erwerben wähten, wiederholt zum Opfer gefallen. Die Täuschung wird dann nach Jahren durch Nachdunkelung oder Aufhellung der mit größter Geschicklichkeit verschmierten Ergänzungsstellen offenkundig und das Objekt so oft erheblich entwertet. Von Fälschungen maurischer und türkischer Keramik wird weiter unten bei der Besprechung der betreffenden Gruppen noch die Rede sein.

Mesopotamische Keramik

Wir stellen das Zweistromland in unseren Betrachtungen voran, weil es, auf altorientalischen Überlieferungen fußend, die bis in die Glanzzeit Babylons zurückreichen, und noch in der Sassanidenepoche produktiv hervortretend, nach dem heutigen Stande der Forschung als die Wiege der islamischen Keramik anzusehen ist.

Sogenannte Samarra-Ware. Im Besitze uralter technischer Erfahrungen, vielfach angeregt durch chinesische Vorbilder, die der Handelsverkehr mit Ostasien auf den Markt brachte, und

mächtig gefördert durch den Kunstsinn der abbassidischen Herrscher, gelangte die Töpferei in den Tigrisstädten im 9. Jahrhundert zu einem Formenreichtum und einer technischen Verfeinerung, wie sie spätere Epochen kaum wieder erreicht haben. Wir sind mit den Erzeugnissen dieser Frühzeit erst durch die 1911—1913 erfolgte Ausgrabung der zeitweiligen Khalifenresidenz Samarra bekannt geworden, und nach diesem Fundort



Abb. 36. Schale mit Lüsterdekor.
Mesopotamien (Samarra?), 9. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum.

müssen wir zunächst die dort zutage geförderte Ware benennen, die vermutlich wenigstens zum Teil im nahen Bagdad hergestellt worden ist. Sie ist trotz der außerordentlichen Mannigfaltigkeit der Bearbeitung verhältnismäßig leicht zu erkennen an dem Scherben von oft sehr dünnem, äußerst fein geschlemmtem, schwefelgelbem Ton und an ihren weichen, sehr sorgfältig verstrichenen Zinnglasuren. In Lüster wurden sowohl Gefäße wie Fliesen dekoriert, die letzteren quadratisch, teils mit dicht

hingespritzten Pinseltupfen und kleineren Tierfiguren in Kränzen, teils mit größeren in heraldischer Stilisierung. Bei ihnen kamen, ebenso wie bei Schüsseln und Schalen (Abb. 36—38), die im Spiegel wiederum einzelne Tiere oder größere ornamentale Motive (Flügelpalmetten und dergl.) und an der Außenseite fast immer Strichtupfen in Kreisen zeigen, verschiedene Metalltöne (gelb, rot, braun, violett) nebeneinander zur Verwendung — eine technische Leistung, die später nie wieder erreicht



Abb. 37. Schale mit Lüsterdekor.
Mesopotamien (Samarra?), 9. Jh.
Louvre, Paris.

wurde. Der Umstand, daß dieselbe Lüsterware auch bei Ausgrabungen in Persien, Spanien und Ägypten gefunden wurde, legt den Schluß nahe, daß wir es hier mit den ersten Beispielen einer bis dahin unbekannten keramischen Erfindung zu tun haben, die vom Iraq aus in die ganze islamische Welt verbreitet wurde. Einige Stücke erweisen sich in Form und Reliefdekor wie

durch den stark leuchtenden Metallton unzweideutig als gelungene Nachahmungen von ebensolchen Schalen aus massivem Gold und dürfen somit als ältester Luxusersatz für das verbotene Edelmetallgeschirr gelten.

Meteorhaft taucht damals eine äußerst zarte Gattung auf, bei der einfache Muster in gelben und schwarzen oder grünen Fadenglasuren auf dem nackten Scherben erscheinen; andere Verfahren dagegen, wie die dünne Reliefpressung mit grüner Glasur und die blaue Bemalung auf elfenbeinweißem Grunde,

gehören fortan zum eisernen Bestand der islamischen Keramik. Interessant sind die Versuche einheimischer Töpfer, das im Überlauf grün und gelb getigerte chinesische Steinzeug, von dem viele Proben gefunden wurden, zu imitieren; auch in anderen Fällen kommen ostasiatische Anregungen in Frage.



Abb. 38. Schale mit Lüsterdekor.
Mesopotamien (Samarra?), 9. Jh.
Louvre, Paris.

Signatures finden sich auf diesen Erzeugnissen gelegentlich, Daten nicht; ihre zeitliche Festlegung ist aber durch die kurze Lebensdauer von Samarra (838—883) erleichtert.

Raqqā-Ware. Die Tatsache, daß Harûn er-Rashîd zeitweilig in Raqqā am Euphrat residierte, hat Anlaß gegeben, die in großer Zahl in dem dortigen Stadtgebiet gefundenen und

eine geschlossene Gruppe bildenden Fayencen mit ihm in Verbindung zu bringen und entsprechend früh anzusetzen. In Wirklichkeit stammen sie alle erst aus dem 12.—13. Jahrhundert, da Raqqa's rege keramische Produktion einen lebhaften Export besonders an die ayubidischen Fürstenhöfe zeitigte. Überhaupt ist dieser Ort kunstgeschichtlich enger mit dem westlichen Nachbarland verknüpft gewesen, und gerade seine



Abb. 39. Schüssel mit Lüsterdekor.
Mesopotamien (Raqqa), 13. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Fayencen werden nicht ohne Berechtigung häufig der syrischen Gruppe zugerechnet. Sie unterscheiden sich von denen des Irâq schon wesentlich durch die bei allen Gattungen übliche Blei-
glasur, die, ursprünglich durchsichtig, durch chemische Einwirkungen leicht zum Irisieren gebracht wird. Bei fast allen Raqqastücken, die ausgegraben wurden, lassen sich solche Zersetzungserscheinungen feststellen, die an sich recht reizvoll sein

können, die ursprünglich koloristische Wirkung aber oft vollständig zerstören. Die Lüsterware, hier zuerst gelegentlich mit Blau kontrastiert, ist von einem warmen, bräunlichen Ton, mit großen Arabeskenpalmetten, einzelnen sitzenden Figuren oder dichtem Schnörkelwerk und Segenswünschen (Abb. 39); sehr



Abb. 40. Glasiertes Taburet mit Reliefdekor.
Mesopotamien (Raqqä), 13. Jh. Kunsthandel.

selten findet man Fliesen, quadratisch wie im Iraq, mit stilisierten Tierfiguren in der Mitte.

Am häufigsten sieht man wohl die entweder schwarz untermalte, sehr motivenreiche, oder im Relief dekorierte, türkisgrün glasierte Fayence, unter der taburetartige, meist sechseckig hohe, bisweilen auch vierkantige, längliche Geräte unbekannter Bestimmung eine interessante, lokale Erscheinung bilden (Abb. 40). Auch schwarzem wie kobaltblauem Dekor über elfenbeinweißem Grund begegnet man, und

in den meisten der genannten Techniken kommen gelegentlich kleinere plastische Objekte in Tiergestalt vor. Gefäße von großen Dimensionen, mit mehreren kleinen Henkeln, einfach grün glasiert, werden dagegen meist mit Unrecht auf Raqqa zurückgeführt und gehören zum Teil noch vorislamischer Zeit an.

In den Museen von Berlin, Paris, London, Konstantinopel und in mehreren öffentlichen und privaten Sammlungen Amerikas kann

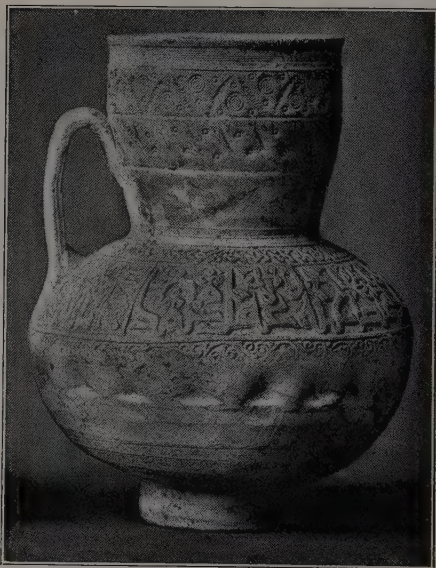


Abb. 41. Tonkrug mit Preßdekor.
Mesopotamien (Mossul?), 13. Jh.
Louvre, Paris.

man die keramische Produktion dieses Zentrums, die auch im Kunsthandel eine erhebliche Rolle spielt, in ihrer bei aller Mannigfaltigkeitsehr ausgesprochenen Eigenart gut studieren.

Sogenannte Mossulkera-
mik. In Mesopotamien scheint schon früh und dann besonders in der Seldschukenzeit die unglasierte Tonware zu reicherer künstlerischer Gestaltung gelangt zu sein. Zwei Verfahren kamen dabei vornehmlich zur Anwendung: die Einpressung bestimmter Muster (Tierfriese, heral-

dische und figürliche Motive, Rankenwerk, Inschriften und dergl.), die so in Reliefwirkung zur Geltung gebracht wurden (Abb. 41), und die Angußverzierung (Barbotine) in sehr eigenartigen, zum Teil phantastischen und an buddhistische Bildungen erinnernden Vorwürfen. Große Henkelkrüge dieser letzteren Art (Abb. 42) sind besonders in der Gegend von Mossul aufgetaucht und haben die Anwendung dieser Ortsbezeichnung auch auf die

sicher aus den verschiedensten Städten herrührende andere Gattung verschuldet. Sehr reizvoll sind bei dieser oft Medaillons mit durchbrochenen Darstellungen aufgesetzt (Abb. 43), und selbst bei den einfachsten, zur Aufbewahrung des Wassers die-



Abb. 42. Tonkrug mit aufgelegtem Dekor.
Mesopotamien (Mossul?), 12. Jh.
Kunsthandel.

nenden Krügen findet man siebartig in stets wechselnder Zeichnung durchstochene Halsverschlüsse.



Abb. 43. Reliefmedaillon von einem Tongefäß.
Mesopotamien (Mosul?) 13. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Der Zeitraum, in dem in Mesopotamien und seinen Grenzgebieten diese unglasierten, wenig gebrannten

Töpfereien entstanden, erstreckt sich vom 10. bis 13. Jahrhundert, und die genauere Datierung der einzelnen Stücke, unter denen die späteren weit aus überwiegen, wird in jedem Fall nach allgemeinen stilistischen Merkmalen vorzunehmen sein.

Persische Fayencen

Wir haben schon auf die Bedeutung hingewiesen, die dem iranischen Gebiet für die Entwicklung der ganzen Islamkeramik zukommt und werden im folgenden die wichtigsten Phasen ihrer mittelalterlichen Produktion kurz behandeln; ihre späteren Erzeugnisse sind durchweg als Halfayencen anzusprechen und sollen in einem eigenen Kapitel weiter unten Berücksichtigung finden.

Sogenannte Ghabri-Ware. In den ersten Jahrhunderten der mohammedanischen Ära fiel augenscheinlich der Keramik die Aufgabe zu, für die in der Sassanidenepoche zu großer Beliebtheit gelangten und jetzt wenigstens in strenggläubigen Kreisen verpönten Silberschalen einigermassen Ersatz zu schaffen. Wir haben nämlich eine ganze Anzahl früher Stücke, bei denen nur das Metallvorbild eine plausible Erklärung für Art

und Wahl des Dekors zu geben vermag. Die Muster sind in sogenannter Sgraffito-Manier in Reliefwirkung herausgehoben, gewöhnlich schmutzig-weiß mit braun und manganviolett oder grün im Schmelzglasurverfahren. Hie und da ist die Entlehnung der Darstellungen aus dem sassanidischen Kunstkreis noch ganz offenbar, im allgemeinen werden aber Einzelmotive



Abb. 44. Sogen. Ghabri-Schale.
Persien, 10. Jh.
Louvre, Paris.

(Tiere und dergl.) in dekorativem Sinne stilisiert; der Form nach handelt es sich hauptsächlich um Schalen und Schüsseln (Abb. 44). Bei größeren Stücken wurde die Zeichnung nur flüchtig im Kontur eingeritzt und bis auf ein kleines figürliches oder ornamentales Mittelmotiv beschränkt (Abb. 45); gelegentlich kommt auch bloße Bemalung in mangan oder grün ohne Sgraffito vor. Die Ware war noch 1910 so gut wie unbekannt, ist erst im

letzten Jahrzehnt in Susa, Raghes, Hamadan u. a. O. gefunden und eigentlich nur in Paris auf den Markt gebracht worden. Ihre zeitliche und örtliche Lokalisierung macht vorerst noch erhebliche Schwierigkeiten, doch wird ihr Alter häufig stark überschätzt; man wird nur selten Beispielen begegnen, die vor 900 anzusetzen sind. Die Mehrzahl der Stücke stammt zweifellos aus dem 10.—12. Jahrhundert; einige besonders prächtige Exem-



Abb. 45. Sogen. Ghabri-Schale.
Persien, 10.—11. Jh.
Louvre, Paris.

plare in rein islamischer Formensprache leiten bereits zu der Raghesware über (Abb. 46). Eine Annäherung an das chinesische Porzellan fand in dieser Richtung ebenfalls statt, und zwar in Gefäßen aus hartem, bisweilen durchsichtigem Scherben, nur mit elfenbeinweißer Glasur überzogen und mit Arabeskenwerk in zartestem Relief dekoriert, die Kannen manchmal — ebenfalls nach ostasiatischem Vorbild — mit vogelkopfförmigem Ausguß (Abb. 47).

Samaniden-Ware. Im 10. Jahrhundert wußte man in Westturkestan, in Samarkand oder Buchara, den Schriftdekor auf Fayencen mit einer ornamentalen Eleganz zu handhaben, wie sie in der ganzen islamischen Keramik nie wieder erreicht wurde. Meist sind es Segenswünsche, die in einem eigenartig schlan-ken, an das Maghrebi erinnernden Duktus um die Ablauffläche der Schalen geführt werden und in der Regel alles andere



Abb. 46. Sogen. Ghabri-Schüssel.
Persien, um 1200.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Ornament ausschließen, in kräftigen Tönen auf Weiß oder — seltener — in dunklem Grunde hell ausgespart. (Abb. 48.) Daneben kommen auch schwerere kufische Formen vor, und manchmal werden Schnörkelwerk und Arabesken herangezogen. Beispiele dieser auch koloristisch reizvollen, besonders an braunen Tönen reichen Ware wird man außer in russischen Sammlungen fast nirgends finden; im Handel ist sie bisher so gut wie ganz unbekannt geblieben.

Sogenannte Raghes-Ware. Die Stadt Raï (Raghes) in

der Nähe des heutigen Teheran war schon vor der Seldschuken-epoche Persiens zu großer Bedeutung gelangt und scheint dann vor allem als Zentrum keramischer Produktion hervorgetreten zu sein. Freilich wird nur ein Teil der unzähligen Geschirre, die dort im Laufe der Jahrzehnte aus dem Schutt gezogen wurden, an Ort und Stelle hergestellt sein, und wir können davon



Abb. 47. Kanne im Porzellanstil.
Persien, 11. Jh.

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

die nicht eben seltene Samarra- und Ghabri-Ware ohne weiteres ausnehmen, ebenso aber auch andere Gattungen, die erst erheblich nach der Zerstörung der Stadt durch die Mongolen (1221) dahin gelangten. Von diesem Schlag hat sich Raghes trotz der Bemühungen einiger Ilkhane nie wieder erholt, und es ist nicht anzunehmen, daß seine Fayence-Industrie über die Mitte des 13. Jahrhunderts hinaus noch am Leben war.



Abb. 48. Schale im Samanidenstil.
Samarkand, 10. Jh. Kunsthandel, Paris.

Zu ihren großen Verdiensten scheint vor allem die Einführung eines neuen Lüsterstils zu gehören, der zu Beginn des 13. Jahrhunderts seine glänzendsten Leistungen hervorbrachte und vorbildlich bis nach Spanien hin wirkte. Die Mannigfaltigkeit der Gefäßformen ergab die verschiedensten Möglichkeiten dekorativer Anordnung; im allgemeinen strebte man aber entweder durch breiten Pinselauftrag eine flächigere Wirkung der Muster an, oder man führte sie in minutiöser Zeichnung so durch, daß sie die ganze Fläche mit einem dichten Lüsternetz überzo-

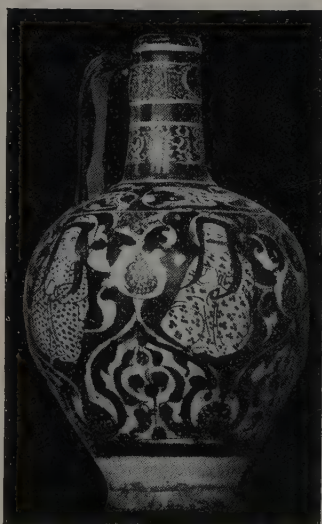


Abb 49. Kanne mit Lüsterdekor.
Persien (Raghes) 13. Jh. Victoria
and Albert Museum, London.

gen (Abb. 49, 50). Der Metallton war einheitlich grüngelb und in den Umrissen oft rötlich auslaufend, bisweilen auch bräunlich oder kupfrig und wurde nicht nur auf das bei weitem überwiegende Elfenbeinweiß, sondern auch auf Kobaltblau und Türkisgrün aufgetragen; bei kantigen Näpfen insbesondere wechselten die Felder in zwei oder drei Grundfarben. Die Außenseiten

von Schalen, Schüsseln und Tellern sowie die Fußflächen von Krügen, Kannen, Flaschen, Vasen und Töpfen sind



Abb. 50. Kanne mit Lüsterdekor.
Persien (Raghes), 13. Jh.
O. Skaller, Berlin.



Abb. 51. Gießgefäß mit Lüsterdekor.
Persien (Raghes), 13. Jh.
P. Anet, Paris.

mit Vorliebe in blauer Glasur abgesetzt. Als Spiegel motive sind Einzelfiguren beliebt (Lautenspieler, Pfauen und dergl.) ebenso wie größere Kompositionen (Thronszenen, Gruppen von Reitern, Gelehrten usw., populäre Episoden aus den persischen Epen u. a. m.), mit Arabeskenwerk im Hintergrunde und in den Gewändern. Am Rande der Schalen sind in der Regel persische Verse hingekritzelt, die manchmal auf das Gefäß Bezug neh-

men, und in einigen Fällen auch genaue Zeitangaben (die früheste 1210). Häufiger als sonst sind damals plastische Tonfiguren (Gießgefäße, Badraspeln und dergl.) gebildet und in Lüstermalerei auf weißem wie auf blauem Grunde dekoriert



Abb. 52. Madonnenfigur als Gefäß.
Persien (Raghes) 13. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

worden; ausnahmsweise kommen dabei sogar christliche Motive vor (Abb. 51, 52).

Für die Verkleidung von Wandflächen mit Lüsterkacheln wurde damals das Kreuz- und Sternschema allgemein eingebürgert, es ist jedoch fraglich, ob die zu vielen Hunderten erhaltenen Beispiele dieser Art ebenfalls auf Raghes zurückgeführt werden müssen oder nicht vielmehr auf andere Zentren derselben Landschaft. Für eine 1262 datierte Serie, die rein ornamental verziert ist und aus einem Heiligtum in Veramin

stammt, hat man jedenfalls dieses als Herstellungsort angenommen, und es wäre nicht unmöglich, daß die Heimat vieler der charakteristischen Raghes-Ware besonders nahestehender, aber verhältnismäßig spät gearbeiteter Fliesen überhaupt in dieser Nachbarstadt gesucht werden darf (Abb. 53).



Abb. 53. Lüsterfliese.
Persien (Veramin), dat. 1262 n. Chr.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Nächst der Lüstermajolika hat die mindestens ebenso kostbare sogenannte „Minai“-Gattung anscheinend den Ruhm der Töpferzunft von Raghes begründet. Es handelt sich da um Gefäße und — seltener — Fliesen, die über der weißen Glasur bunt bemalt und stellenweise vergoldet sind. In den Darstellun-

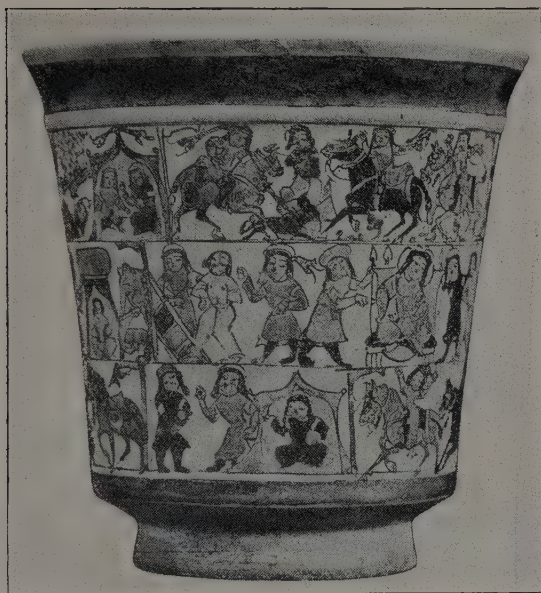


Abb. 54. Becher in „Minaï“-Technik.
Persien (Raghes), Anf. 13. Jh. Früher Sambon, Paris.



Abb. 55. Henkelnapf in „Minaï“-Technik.
Persien (Raghes), Anf. 13. Jh. Kunsthandel.

gen (Reiter, Figurenfriese, thronende Fürsten mit Dienern, Sphinxen, ausnahmsweise auch Genreszenen) ist der Bildcharakter stärker betont, und in mehr als einer Hinsicht weisen sie auf den gleichzeitigen Baghdader Miniaturstil hin, mit dem engere Beziehungen sehr wohl bestanden haben mögen (Abb. 54, 55, s. o. S. 41). Schalen, Becher und Flaschen dieser feinen und zerbrechlichen Ware sind fast nur in Scherben auf uns ge-



Abb. 56. Schale in „Mina'i“-Technik.
Persien (Raghes), 13. Jh.
Kunsthandel.

kommen; intakt erscheinende Stücke sind oft nur geschickt restauriert und bedürfen daher stets gründlicher Prüfung. Häufig waren sie übrigens nicht figürlich, sondern lediglich in Arabesken bemalt (Abb. 56), und nicht allzu selten ist der Dekor statt über weißer emailartig auf blauer, in Ausnahmefällen auch türkisgrüner Glasur ausgeführt (Abb. 57). Prunkstücke mit durchstochenen Buckeln und anderem plastisch aufgesetz-

ten Ornament, meist mit Glasurwechsel und starker Vergoldung, nicht immer ohne einen protzigen Einschlag, gehören ebenfalls in die „Minaï“-Gruppe. (Abb. 58.) Die in Kufi oder Naskhi gehaltenen, stets arabischen Randinschriften (Segens-



Abb. 57. Blaue Flasche mit emailartigem Dekor.
Persien (Raghes), 13. Jh.
Kunsthandel, Paris.

wünsche) haben bisher nicht einen einzigen Anhaltspunkt für ihre genauere Datierung ergeben, die zwischen den letzten Jahrzehnten des 12. und den ersten des 13. Jahrhunderts zu suchen ist. Daß sie unzweifelhaft aus Raghes herrührt, erweisen einige

dort gefundene Scherben, auf denen polychrome und lüstrierende Bemalung, beide in sauberster Ausführung, nebeneinander vorkommen — übrigens ein technisches Meisterstück, da man annehmen muß, daß beim Brennen beide Verfahren verschiedene Temperaturen erforderten.

Unter den anderen persischen Fayencen dieser Zeit mögen



Abb. 58. Prunkflasche im „Mina'i“-Stil.
Persien (Raghes) 13. Jh.
Bachstütz, Haag.

noch die elfenbeintonigen mit schwarzem lockerem Blattstaudenwerk, eventuell zwischen blauen Querstreifen, ferner eine mit äußerstem keramischem Feingefühl dekorierte, meist rein ornamentale, in seltenen Fällen (Abb. 59) aber auch figürliche, schwarz-grüne Sgraffito-Ware und einige andere mit Recht denselben Töpfereien zugeschrieben werden.

Sogenannte Sultanabad-Ware. Nach dem Fundort, an dem sie in größeren Mengen ausgegraben wurden, der aber als Produktionszentrum nicht weiter beglaubigt ist, hat man diese Bezeichnung mehreren Gruppen von Fayencen gegeben, die sich von der Raghes-Ware durch die etwas spätere Entstehung und durch gewisse technische Eigentümlichkeiten mehr oder weniger scharf abzeichnen. Sie stehen der oben besproche-



Abb. 59. Schwarz-grüne Sgraffito-Schale.
Persien (Raghes?) um 1200.
Louvre, Paris.

nen Raqqa-Keramik insofern näher, als auch bei ihnen meist durchsichtige Bleiglasuren zur Anwendung gelangten, die eine Irisbildung begünstigten, wie sie den Raghesgattungen sämtlich fremd ist. Die Lüsterstücke, Gefäße wie Fliesen, sind in ähnlichen Motiven wie dort verziert, aber außer dem Kobaltblau tritt bei ihnen noch eine Vorliebe für Türkistupfen hinzu. Die Zeichnung ornamentaler wie figürlicher Motive ist noch immer meisterhaft, aber hie und da zeigt sich schon eine Nei-



Abb. 60. Henkelnopf mit Lüsterdekor.
Persien (Sultanabad?), 13. Jh.
Imbert, Rom.



Abb. 61. Fliese mit Reliefdekor.
Persien (Sultanabad), um 1300.



Abb. 62. Große Vase mit Reliefdekor
Persien (Sultanabad), 13. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.



Abb. 63. Schale mit Unterglasurdekor.
Persien (Sultanabad), um 1300. Kunsthandel.

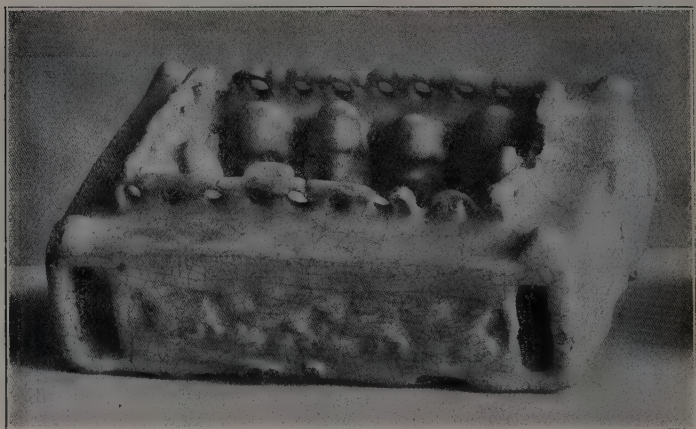


Abb. 64. Ziergerät in Hausform.
Persien (Sultanabad), 14. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

gung zu schematischen Wiederholungen (Abb. 60), die dann im 14. Jahrhundert stärker hervortritt, zumal in den Fliesen, deren Wirkung man durch Reliefmuster zu steigern sucht.

Diese geben überhaupt der Sultanabad-Keramik eine charakteristische Note und sind vor allem bei einfarbig (kobaltblau oder türkisgrün) glasierten Stücken, Gefäßen wie Kacheln



Abb. 65. Schale im „Mina'i“-Stil.
Persien (Sultanabad?), 13. Jh.

(Abb. 61, 62), zur Verwendung gelangt. Als weiteres typisches Erzeugnis dieses Zentrums ist die tiefblau und grauschwarz auf weißem Grund bemalte, ziemlich häufig in intakten Beispielen vorkommende Ware bekannt, in der reizvolle Einzelmotive mit größtem Geschick dekorativ und koloristisch zur Geltung gebracht wurden (Abb. 63).

In den verschiedenen Sultanabad-Techniken sind gelegent-

lich auch plastische Tierfiguren hergestellt worden, vor allem kleinere Badraspeln mit gerauhter Unterfläche. Ebenso gehören hierher kleine Ziergeräte in Hausform, meist türkisgrün mit offenem Dach und mehreren Insassen. Ihre Bestimmung ist rätselhaft; vermutlich hingen sie an durchgezogenen Bändern von der Decke herab (Abb. 64).

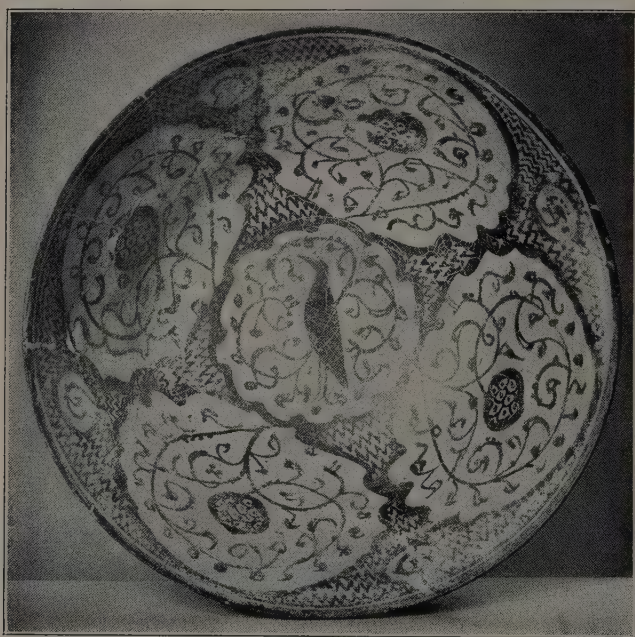


Abb. 66. Schwarz-grüne Schale.
Persien, Ende 14. Jh.
O. Skaller, Berlin.

Bei einigen besonders schönen Stücken könnte es scheinen, als ob das „Minaï“-Verfahren auch in Sultanabad geübt worden wäre (Abb. 65). Die nicht sehr zahlreichen, aber immerhin dokumentarisch wichtigen datierten Stücke ergeben als Blüteperiode der dortigen Töpfereien den Zeitraum von etwa 1250 bis 1330.

Sogenannte Daghestan-Ware. Unter dieser Bezeichnung versteht man Fayencen, fast ausschließlich Schalen, die mit bereits ziemlich degenerierten Blattranken und ähnlichen Ornamenten schwarz auf grün bemalt sind, sämtlich dem 15. Jahrhundert angehören — datierte Exemplare sind nicht selten — und ohne nähere Begründung auf die genannte Landschaft am Kaspischen Meer bezogen werden. Sie sind künst-

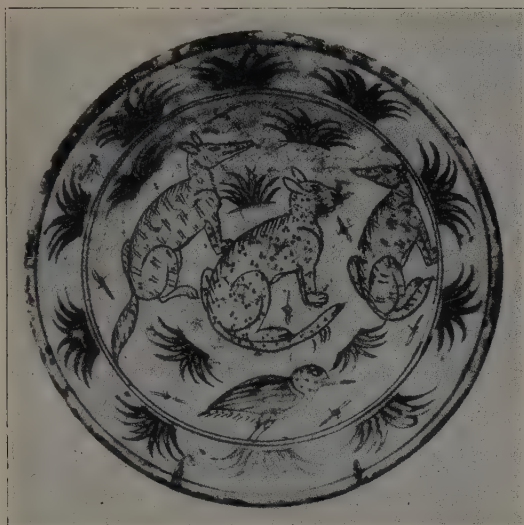


Abb. 67. Sogen. „Kubatscha“-Teller.
Persien, 15. Jh.
Kunsthandel.

lerisch kaum bemerkenswert und interessant eigentlich nur als Erzeugnis der Timuridenepoche, in der zwar die Architekturkeramik zu größter Blüte gedieh, die Gefäßtöpferei jedoch anscheinend völlig verarmte. Unter Timur selbst, also im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts, wurden derartige Stücke (Abb. 66) zwar in denselben Farben — häufig noch unter Hinzunahme von Blau —, aber viel sorgfältiger dekoriert, und die technischen Analogien reichen eigentlich nicht aus, um auch auf sie,

wie es vielfach geschieht, die Daghestan-Benennung anzuwenden; sie wären aus anderen Gründen mit ebensoviel Recht der Sultanabad-Gruppe zuzurechnen.

Sogenannte Kubatscha-Ware. In einem bisher nicht genauer zu lokalisierenden persischen Zentrum wurden im 15. und 16. Jahrhundert Fayencen hergestellt, die z. T. der sogenannten Daghestan-Ware nahestehen, in Motiven und Farben aber viel mehr Abwechslung bieten als diese. Neben Blau und Grau zeigt sie meist ein charakteristisches Tomatenrot, das nicht so kräftig leuchtet wie der Boluston der türkischen Werkstätten, aber doch für diese als Vorbild gedient haben könnte. Die Produktion läuft in Persien eine Weile neben dem Porzellanstil einher; auch figürliche Darstellungen in flotter Zeichnung kommen gelegentlich vor. (Abb. 67.)

Syrische Fayencen

Syrien ist zweifellos von allen islamischen Ländern dasjenige, dessen Rolle in der Geschichte der Keramik noch am wenigsten feststeht. Die Erzeugnisse, die wir ihm mit einiger Sicherheit zusprechen dürfen, weisen teils mit ägyptischen, teils mit persischen oder mesopotamischen Fabrikaten Beziehungen auf, ohne daß wir mit Bestimmtheit zu erklären wüßten, wie die Einflüsse von einer Gegend in die andere gelaufen sein mögen. Die Lüsterware, die wir heute ohne Bedenken als syrisch ansprechen dürfen, wurde lange als „siculo-arabisch“ rubriziert und ist schon dadurch bemerkenswert, daß fast alle ihre Glanzleistungen in der offenbar hier heimischen, typischen Form des Apothekentopfes (Albarello) vorliegen. In der Regel sind diese kostbaren, im Kunsthandel sehr hoch bewerteten Luxusgefäße blau glasiert und in vertikal oder spiralg verlaufenden Streifen mit Arabeskenranken und Blütentupfen in olivgrünem Lüster bemalt (Abb. 68), und in derselben Technik wurden auch Vasen, Schalen und Schüsseln gelegentlich mit fliegenden Vögeln zwischen Blattwerk, Segenswünschen und dergl. verziert. Die

ganze Gattung scheint dem 13. und 14. Jahrhundert anzugehören. Den gleichen Scherben, aber etwas früheren Dekor, zeigen viele in den Schutthügeln von Alt-Kairo gefundene Fragmente mit Lüstermalerei auf weißem, türkisgrünem und ausnahmsweise auch rosafarbenem Grund, und da sie aus verschiedenen Gründen weder als ägyptische noch als persische Arbeiten in Betracht kommen können, trifft man mit ihrer Zuweisung an Syrien wahrscheinlich das Richtige.

Dasselbe gilt von einer Anzahl schwarz und blau auf weiß dekorierter Vasen, Schalen und Albarelli, von denen einige mit gewissen Raqqa-Fayencen, andere mit typischen Sultanabad-Mustern engste Verwandtschaft aufweisen (Abb. 69). Bei der Besprechung der sogenannten Fostât-Ware



Abb. 68. Albarello mit Lüsterdekor.
Syrien, um 1300.
Kunstgewerbemuseum, Frankfurt a. M.

werden wir noch die Möglichkeit zu erwähnen haben, daß ein Teil der dort gefundenen, mit Töpfernamen signierten Ware auf syrische Rechnung kommt; unter den anderen Gattungen dürfte dieselbe Provenienz vor allem für die in einer unver-

gleichlich reichen Skala — gelb, manganrot, blau, seladongrau, grün, braun, oliv, türkis — einfarbig glasierten Schalen mit Ritzornament in Anspruch zu nehmen sein. Ohne erhebliche Bedenken dürfen wir sodann noch eine Gruppe mit gut gezeichneten

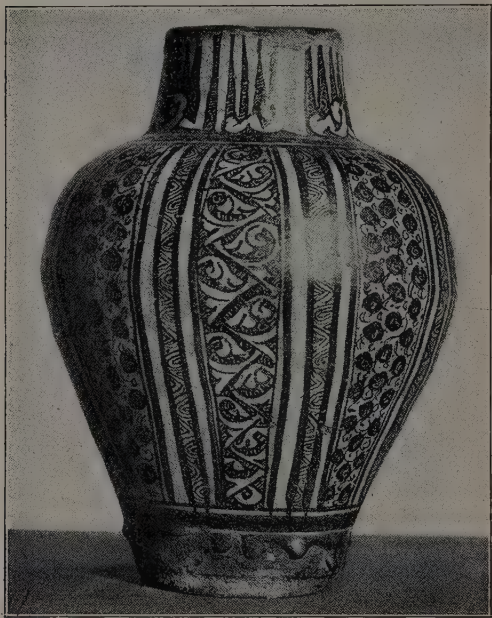


Abb. 69. Vase mit Unterglasurdekor.
Syrien, 14. Jh.
Louvre, Paris.

Figuren und äußerst geistvoll stilisierten Tieren in schwarz, blau und rotbraun auf leuchtendem Weiß hier einreihen, und schließlich eine schwarz-grüne Gattung des 14. Jahrhunderts, die schon durch die viel strengere, selbst bei belebten Motiven arabischenartig empfundene Zeichnung von ihrer persischen Schwesterware erheblich abrickt.

Fliesen kommen in der blau-weißen und schwarz-grünen Gattung vor, entwe-

der quadratisch oder sechseckig, niemals aber in dem anscheinend auf Persien beschränkten Kreuz- und Sternschema.

Ägyptische Keramik

Wir haben schon weiter oben auf die Reichhaltigkeit der keramischen Funde hingewiesen, die aus den Schutthügeln Alt-Kairos zutage gefördert wurden und als Fostât-Scherben allgemein bekannt sind. Diese Benennung ist lediglich darauf zu-

zückzuführen, daß sie im Weichbilde der ehemaligen Hauptstadt des islamischen Ägypten ausgegraben wurden, und gestattet keinerlei Rückschlüsse auf ihr Alter. Auch die Herkunft war, wie gesagt, sehr verschieden, und wir werden an dieser Stelle nur die Gattungen betrachten, die mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit im Nillande selbst hergestellt worden sind. Vielfach erkennt man sie schon an dem ziemlich weichen, grauen oder rötlichen Scherben, der von der feingeschlemmten gelblichen Tonerde des Irâq und der viel härteren, weißen, persischen und syrischen Masse erheblich absticht.

Unglasierte Tonware. Zu den Gegenständen, die in frühislamischer Zeit unmittelbar an koptische Formen anknüpfen und diesen ihren Ursprung nie ganz verleugneten, gehören u. a. auch Tonlampen, die sich lediglich durch die Verwendung kufischer Schrift und arabischen Ornaments von ihren Vorbildern unterscheiden, kleine, bescheidene



Abb. 70. Brotstempel aus Ton.
Ägypten, 11.—12. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Stücke mit aufgepreßtem Dekor. Charakteristische Kairener Ware ohne Glasur sind ferner die meist der Fatimidenepoche angehörenden, runden Brotstempel, teils mit tiefliegendem, teils mit plastisch hervortretendem Muster: einzelne Tiere oder Rosettbildungen (Abb. 70). Dagegen wurden die zumal aus der Mamlukenzeit zahlreich erhaltenen, aus mehrteiligen Formen gepreßten und gewöhnlich einfach gerauhten, bisweilen aber auch etwas mehr ornamentierten Handgranaten, die — eiförmig und mindestens faustgroß — anscheinend zum Schleudern von Naphtha dienten, gewöhnlich mit einer dünnen Glasur übergossen.

Fostât-Lüsterware. In der Tulunidenzeit wurde, wie auf anderen Gebieten, so auch in der Keramik, der abbassidische Reichsstil für die ägyptischen Werkstätten maßgebend, und wir besitzen eine große Anzahl von Scherben, die beweisen, daß damals u. a. die Lüstertechnik unter engem An-



Abb. 71. Vase mit Lüsterdekor.
Ägypten, 12. Jh.
Früher Dr. Fouquet, Kairo.

schluß an die Samarra-Ware in Fostât eingeführt wurde. Die Rückseite der Stücke wurde ebenso wie dort mit Strichtupfen in Kreisen bemalt, während im Hauptdekor durch Anlehnung an koptische Motive die lokale Note stärkere Betonung fand. Eine regere Produktion setzt aber anscheinend erst mit der

Fatimidenherrschaft ein: die Lüsternuancen werden zahlreicher, wenn auch auf jedem Stück immer nur eine einzige vorkommt, und die Motive werden reicher. Besonders beliebt sind Tiere in Ranken, Vögel, Fische und kurze Segenswünsche in dekorativem Kufi über Arabesken; auch Lautenspieler und andere Interpretationen der menschlichen Gestalt sind keine Seltenheit.



Abb. 72. Schüssel mit Überlaufdekor.
Ägypten, 12. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Bei manchen Gefäßen wiederum bestreiten lediglich breit gezeichnete Herzpalmetten und andere schematisierte Ornamente die Verzierung. Fliesen finden sich nicht und sind in Ägypten überhaupt nie heimisch geworden; Daten und Signaturen sucht man vergebens. Intakte Beispiele von fatimidischer Lüsterware (Abb. 71) gelten mit Recht als große Raritäten, und auch von der späteren Produktion Ägyptens auf diesem Gebiete bekommt

man selten wirklich bemerkenswerte Beispiele zu sehen; die Technik scheint, nachdem man in der Mamlukenzeit auch zur Reliefwirkung übergegangen war, bald in vollen Verfall geraten zu sein, so daß im 15. Jahrhundert bereits ein starker Import von Valencia-Majoliken (s. u.) erforderlich war, um den Bedarf an Lüsterkeramik zu decken.

Überlauf- und Seladonfayencen. Ähnlich wie bereits in Samarra, aber offensichtlich direkt durch chinesische Vorbilder angeregt, die der Handelsverkehr mit dem fernen Osten auf den Markt brachte, wurden in Kairo vom 10. bis 14. Jahrhundert immer wieder Fayencen mit Überlaufglasuren ohne eigentliche Musterung, lediglich aus Freude an dieser keramisch-reinen Koloristik, hergestellt, und es ist oft schwer, innerhalb dieses Zeitraums für die einzelnen Stücke (Vasen, Schüsseln, Schalen, Lampen) genauere Grenzen zu ziehen (Abb. 72). Auch Versuche, das chinesische Porzellan, und vor allem das an orientalischen Fürstenhöfen im Mittelalter sehr begehrte graugrüne Seladon zu ersetzen, sind von den ägyptischen Töpfern unternommen worden. Bei einer näheren Prüfung wird man aber ihre Erzeugnisse, die immer reine Fayence blieben, schon am Scherben ohne weiteres erkennen.

Signierte blau-weiße Ware. Eine wichtige, sehr zahlreiche Kategorie bilden unter den in Alt-Kairo ausgegrabenen Fayencen Schalenböden, die auf der glasierten Unterseite in Blau oder Olivschwarz den Namen eines Töpfers zeigen. Die Islamische Abteilung der Berliner Museen hat in ihrem Scherbenbestand über hundert derartiger Beispiele, und im Arabischen Museum in Kairo finden sich ihrer noch mehr, die nach Technik und Dekor sämtlich einer geschlossenen, ziemlich kurzen Periode, vermutlich dem 14. Jahrhundert, angehören. Am häufigsten sind die Namen Ghaïbi und Ghazâl, der erstere oft auch abgekürzt und in mehreren Fällen mit dem Zusatz „esh-Shâmi“, der Syrer. Diese Herkunftsbezeichnung könnte für die Lokalisierung der ganzen Ware bestimmend sein, wenn nicht andere Böden auch „el-Masri“ (der Ägypter), „el-‘Adjemi“ (der Per-

ser), „et-Taurîzi“ usw. signiert wären (Abb. 73). Unter solchen Umständen ist es immer noch das wahrscheinlichste, daß es sich um eine Fayence handelt, die in Kairo selbst von einer aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzten Töpferzunft gefertigt wurde und mehr oder weniger Modeware war; denn in Zeichnung und Kolorit sind die Unterschiede sehr gering. Vögel, Fische, Spinnen und Blumen, fast immer Blau auf Weiß, bisweilen unter Hinzunahme von etwas Grün oder Olivschwarz, sind die beliebtesten Leit motive. Daten kommen nicht vor.

Mamlukenware. Man wendet diese Bezeichnung, die logischerweise auch für die eben besprochene Gattung gelten müßte, insbesondere an auf Fayencen aus rotem Scherben, die

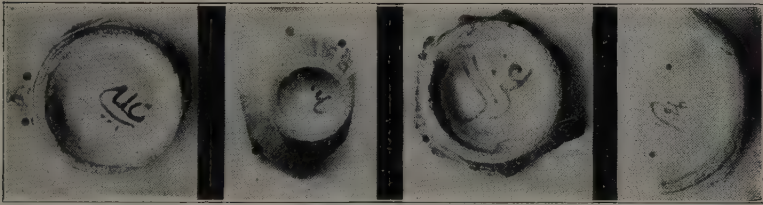


Abb. 73. Signaturen der Töpfer Gha'ibi, Ghazâl und Adjemi.
Kairo, 14. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

mit gelben, braunen und grünen Schmelzglasuren überzogen und meist in Ritzzeichnung dekoriert waren. Das Motiv wurde dadurch, daß die Glasur in den Rillen dunkler erschien, kräftig konturiert; es gibt aber auch eine im übrigen völlig analoge Untergruppe, bei der man von dem Sgraffito ganz absah, und andererseits sind in demselben Verfahren selbst reine Reliefbildungen und kleinere vollplastische Arbeiten vorgekommen. Im Spiegel bevorzugt man entweder einzelne Tiergestalten (Panther, Adler, Fische und dergl.) oder Chargenwappen der Würdenträger, für die die betreffenden Stücke bestimmt waren (Schwert-, Becher-, Schachbrett-, Polowappen u. a. m.); häufig sind auch die in großem Rundduktus gehaltenen Randinschriften von Wappenschilden unterbrochen (Abb. 74). Welche Be-

deutung diese Heraldik am Mamlukenhofe hatte, ist bisher noch nicht einwandfrei ermittelt, da gerade die vollständig erhaltenen Stücke mit historischen Persönlichkeiten sich nicht verknüpfen lassen. Figürliche Szenen, wie Reiter im Kampfe mit wilden Tieren und dergl., werden gelegentlich angetroffen, und in technischer Beziehung besteht eine enge, noch ziemlich unklare Verwandtschaft mit der damaligen byzantinischen Keramik.



Abb. 74. Scherben von Mamlukenfayence mit Wappen.
Kairo, 14.—16. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Auch die einfarbige Glasur (weiß, gelb, hellblau, smaragdgrün usw.) war in der Mamlukenepoche sehr verbreitet; die Ware ist aber erheblich derber als die ähnliche, in Vorderasien hergestellte.

Maurische Keramik

Im westislamischen Kunstgebiet steht Spanien in keramischer Hinsicht stets im Vordergrund, und in der Blütezeit ihrer Produktion lieferten die andalusischen Werkstätten für die nord-

afrikanischen Städte jegliche Luxusfayence; nur die Gebrauchsware wurde an Ort und Stelle gefertigt und kam ihrerseits über eine bescheidene Volkskunst weder in Marokko, noch in Algerien oder Tunis hinaus. Aus den in Medīnat az-Zahra bei Córdoba und auf der Granadiner Alhambra gemachten Scherbenfunden, die einer gründlichen Sichtung noch harren, dürfen wir schließen, daß vom 10. bis zum 14. Jahrhundert ständige Berührungen mit der mesopotamischen und persischen Keramik bestanden, wenn auch die Eigenart des maurischen Stils in ornamentaler Beziehung durchaus gewahrt blieb. Gelegentlich sind, der streng sunnitischen Auffassung zum Trotz, selbst figürliche Motive behandelt worden, im allgemeinen aber beherrscht die Arabeske mit einigen anderen schematisierten Pflanzenformen neben mannigfachem Flechtwerk und verwandten geometrischen Gebilden völlig den Dekor.



Abb. 75. Wassergefäß mit Reliefdekor.
Andalusien, 15. Jh.
Louvre, Paris.

Maurische Reliefkeramik. In verhältnismäßig stattlicher Zahl, wenn auch selten ganz intakt, sind große Wasserkrüge (tinajas) erhalten, mit kleiner, gepreßter Reliefmusterung

und Inschriften in verschiedenen Streifen, stark gebrannt in Terracottarot oder ganz, bisweilen auch nur teilweise, in sattem Grün glasiert (Abb. 75). Sie wurden vermutlich in verschiedenen andalusischen Orten hergestellt und lassen sich auf einen ziemlich großen Zeitraum — vom 12. bis 15. Jahrhundert — ver-

teilen. In derselben Technik, mit Randfriesen in dekorativem Kûfi, wurden auch Brunnenmündungen ausgestattet, von denen in Spanien viele Beispiele vorhanden sind.

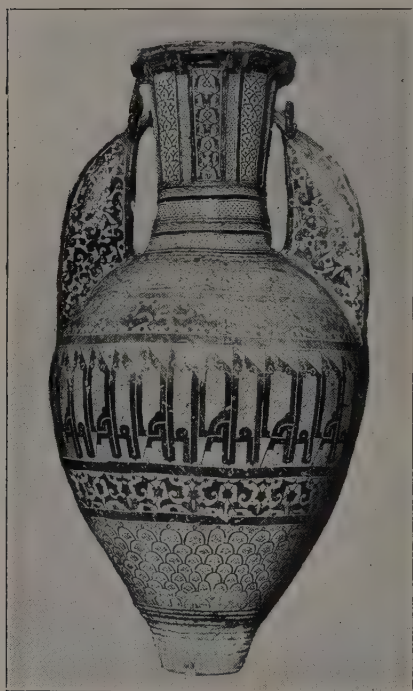


Abb. 76. Große Henkelvase mit Lüsterdekor. Spanien (Málaga), 14. Jh. Museo Nazionale, Palermo.

Lüsterfayencen von Málaga. Nicht, wie man lange geglaubt hat, von der Insel Mallorca, die in der Geschichte der Keramik keine nennenswerte Rolle gespielt hat, sondern von der Hafenstadt Málaga, die im 14. Jahrhundert wegen ihrer Lüstergefäße im Morgen- und Abendland gleich berühmt war, ist der alte Fachausdruck „Majolika“ abzuleiten, den wir noch heute gern auf bestimmte Fayencegruppen anwenden. Die arabische Orts-

angabe „Mâlaqa“ kommt auf einer mit der Sammlung Sarre in die Islamische Abteilung der Berliner Museen gelangten Schale vor, und ihre charakteristischen Eigentümlichkeiten kehren in der ganzen Gruppe monumentaler Henkelkrüge wieder, die als „Alhambravasen“ bekannt und nunmehr

einwandfrei als Erzeugnisse der Manufaktur von Málaga erwiesen sind. Sie zeigen auf einem gelblichen Scherben über weißer Glasur mit Stellen von blauer Bemalung in grünlich-gelbem Goldton dicht geführte Blattranken und Arabesken mit grundierendem Kräuselwerk, dekorative Epigraphik in Kûfi und Naskhi — zum Teil arabische Verse —, bisweilen auch das Wappenschild der Könige von Granada und ausnahmsweise streng ornamental stilisierte Tierfiguren (Abb. 76). Selbst Fragmente von derartigen „Jarrones“ sind im Handel und in Privatbesitz kaum noch anzutreffen, dagegen sind größere wie kleinere „Flügelvasen“ im 19. Jahrhundert in erheblichen Mengen gefälscht und auch in Museen untergebracht worden. Fliesen — die für die Alhambra bestimmten mit dem Nasridenwappen in Lüster und Blau — scheint man nur aus besonderen Anlässen hergestellt zu haben.



Abb. 77. Schale mit farbigem Dekor.
Spanien (Paterna), 14. Jh.
Louvre, Paris.

Keramik von Paterna (Valencia). Valencia wurde schon 1238 endgültig von den Christen erobert, aber lange blieb dort noch das Kunstgewerbe in maurischen Händen, wenn auch bisweilen gotische Motive sich Eingang verschafften. So finden wir in der erst im letzten Jahrzehnt in größeren Mengen in Paterna ausgegrabenen und zweifellos dort hergestellten Keramik,



Abb. 78. Schüssel mit Lüster und Blau.
Spanien (Manises), 15. Jh.
Louvre, Paris.

14. Jahrhunderts mit grüner und manganvioletter Bemalung auf weißem Grund, die bisher außerhalb Spaniens kaum bekannt sind, hängen aufs engste zusammen — koloristisch sowohl wie zeichnerisch — mit der etwa gleichzeitigen italienischen sogenannten Orvietoware, deren ebenfalls ausgesprochen orientalischer Charakter gemeinsame Einflüsse vermuten läßt.

Lüstermajolika von Manises (Valencia). In Manises, einem anderen Vorort von Valencia, wurde seit dem 14. Jahrhundert Lüstermajolika hergestellt, die aber den Wettbewerb mit den Erzeugnissen von Málaga erst aufnehmen konnte, als im folgenden Jahr-

abgesehen von streng islamisch stilisierten, phantasievoll erdachten und ausgezeichnet in das Rund der Schalen hineinkomponierten Tiergestalten, gelegentlich auch menschliche Darstellungen, an deren abendländischem Ursprung kaum gezweifelt werden kann (Abb. 77). Diese Fayencen des 13. bis



Abb. 79. Albarello mit
Lüster und Blau, Spanien
(Manises), um 1500.
Kunsthandel, Berlin.

hundert die dortige Manufaktur in Verfall kam. Damals stehen die Valencianer Werkstätten bereits auf der Höhe in der Herstellung von Schüsseln, Vasen, Tellern, Apothekentöpfen (Albarelli) und kleinen Griffschalen (italienisch: scodelle). Ein gut Teil des Geschirrs wurde in prächtig leuchtendem Lüster und Blau noch ziemlich streng nach islamischer Observanz verziert (Abb. 78), mit kufischen Buchstaben, Arabesken, Segelbooten usw., daneben aber setzten sich gotisches Weinlaub, Streublumen und dergl. energisch durch (Abb. 79, 80), und bei Stücken, die für christliche



Abb. 80. Flügelvase mit Lüsterdekor. Spanien (Manises) um 1500. Landes-Gewerbemuseum, Nürnberg.



Abb. 81. Schüssel mit Lüsterdekor. Spanien. (Manises), um 1500. van Gelder, Uccle (Belgien)

Länder bestimmt waren, machten die — übrigens schon längst verstümmelten — arabischen Segenswünsche am Rande einem frommen „Ave Maria gratia plena“ Platz, während man in der Mitte nun häufig die Wappen der Besteller anbrachte (Abb. 81).

Die fortschreitende Umgestaltung der im-

mer dichter werdenden Muster läßt sich im 15. und 16. Jahrhundert an der Hand dokumentarischer Stücke fast von Jahrzehnt zu Jahrzehnt verfolgen, und das Lüsterverfahren hat in Manises in weiteren Abwandlungen noch bis ins 17. Jahrhundert geblüht, ohne seine maurische Herkunft je völlig zu verleugnen. Später begnügte man sich mit der Herstellung einer kupferroten, ordinären Bauernware, und zuletzt versuchte man die älteren, neuerdings sehr begehrten Typen nachzuahmen; diese Fälschungen sind bisweilen täuschend, im allgemeinen aber so wenig gelungen, daß nur ganz naive Laien vor ihnen gewarnt zu werden brauchen.

Persische Halbfayencen

Das Bestreben, das überall begehrte und in erheblichen Mengen eingeführte chinesische Porzellan durch einheimische, harte Fayence zu ersetzen, hat schon im Mittelalter in Persien zu interessanten Steinzeug- und Frittenversuchen geführt. Es kommen wiederholt weiße Stücke vor, bei denen die Masse so stark gebrannt ist, daß ein sehr harter Scherben und eine gewisse Durchsichtigkeit entsteht, bei anderen hat man in der Art der „Reiskorn“-Porzellane Wandung oder Boden in Mustern durchstochen und mit transparenter Glasur bedeckt, und schließlich hat man dem Geheimnis des Seladon mehrfach in zum Teil recht geschickten Nachahmungen beizukommen gesucht.

Systematischer beschäftigte man sich mit dem Problem aber erst seit dem 16. Jahrhundert, da die auf Förderung und Wiederbelebung der heimischen Industrien stets bedachten Safawiden dem Massenimport chinesischer, ausdrücklich für den islamischen Orient gefertigter Blauporzellane eine annähernd gleichwertige Luxuskeramik an die Seite zu stellen bemüht waren. Seit dieser Zeit stehen alle persischen Töpferwaren mehr oder weniger unter dem Einfluß Ostasiens, und reine Fayencegefäße sind im allgemeinen nur noch als Bauernware anzutreffen.

Sogenannte Schah-Abbas-Lüsterware. Die letzten Zeugen der Lüstertechnik im iranischen Gebiet und in der mo-

hammedanischen Welt überhaupt sind Flaschen, Schalen, Vasen, Speinäpfe und dergl., über weiß glasiertem, frittenartigem Scherben in leuchtenden Goldtönen mit Blumen, Taliq-Schrift, Vögeln oder Chinoiserien bemalt und durchaus noch als Arbeiten guter Qualität anzusehen (Abb. 82). Man bringt sie mit dem großen,

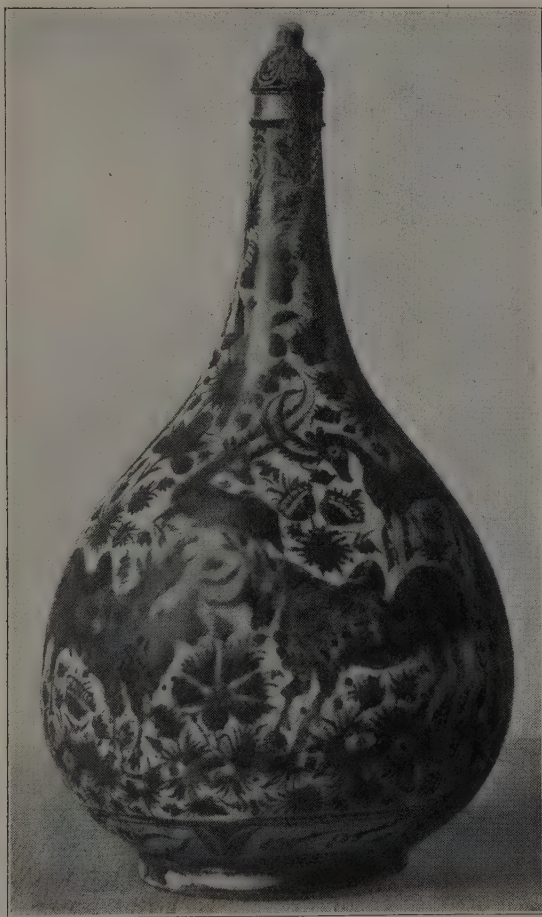


Abb. 82. Spritzflasche mit Lüsterdekor.
Persien, um 1600.
Louvre, Paris.

prunkliebenden Safawidenschah in Verbindung, und tatsächlich deckt sich der Zeitraum, in dem sie entstanden sein müssen, ziemlich genau mit der Regierungszeit Abbas I. (1587—1629). Bisweilen wurde neben dem Metallton noch blaue Bemalung in breiterem Streifenwechsel verwendet und häufig ist der ganze Lüsterdekor auf blauem Grunde ausgeführt. Als Signatur kommt mehrfach der Name Khâtîm vor; doch ist uns über diesen Töpfer ebensowenig bekannt wie über den Herstellungsort der

ganzen Gruppe.

Sogenanntes „Persisches Steinzeug“. In derselben Epoche kommen gelegentlich steinzeugartige Produkte mit grüner Glasur vor, zumal abgeflachte Flaschen mit figürlichen Reliefs im Stile der Malerschule von Isfahan (s. o.) (Abb. 83.) Bei genauerer Untersuchung wird man sie als Fayence unschwer erkennen; sie lassen sich vorerst nicht zuverlässig lokalisieren.

Sogenanntes „Persisches Porzellan“. Sultan Mohammed, der



Abb. 83. Handflasche mit Reliefdekor.
Persien, um 1600
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Hofmaler des Shah Tahmasp, soll zuerst eine „Porzellan“-Manufaktur in Tebriz eingerichtet haben, von der wir später nichts mehr hören. Jedenfalls sind aber schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts Arbeiten in weißer, blau und grauschwarz bemalter Halfayence hergestellt worden, deren Dekor zunächst noch im islamischen Sinne gebunden und stilisiert, bald aber ganz frei in chinesischer Manier entwickelt und im 17. Jahrhundert zu größter Mannigfaltigkeit gesteigert wurde.

Wenn man die große Menge von Gefäßen dieser Art übersieht, die unsere Kunstgewerbe-Museen enthalten — darunter Reischüsseln, Sorbet- und Rosenwasserflaschen, Blumenvasen mit mehreren Halsen, Unterteile von Wasserpeifen usw. —, so überrascht immer wieder die Leichtigkeit und Klarheit, mit der hier eine völlig fremde Formenwelt interpretiert wird (Abb. 84 bis

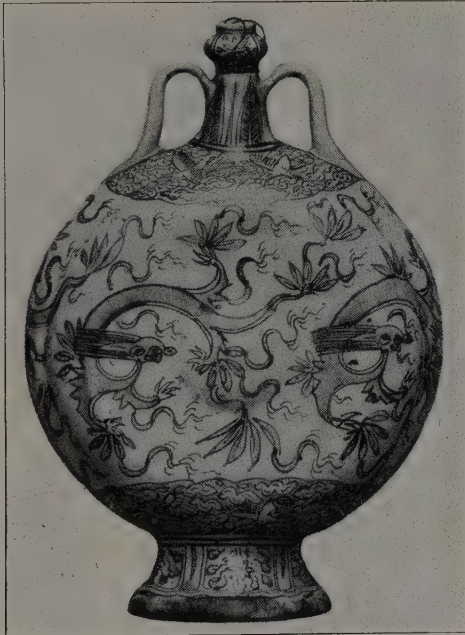


Abb. 84. Henkelflasche im Porzellanstil.
Persien, 17. Jh.
Früher Frhr. v. Schacky, München.

86). Nicht nur die sämtlichen Fabeltiere (Drache, Phönix, Kilin, Fonghoang und dergl.) sind übernommen, sondern auch charakteristische Züge der ostasiatischen belebten Landschaft, wie wir sie aus der Malerei kennen: Felsen mit darüber hinziehenden Wildgänsen, Bambusdickichte mit Kranichen, große Blütenstauden mit Käfern und dergl. Kein Wunder also, daß damals

geschäftstüchtige Holländer auf die Idee kamen, diese Ware in Europa für echtes Porzellan auszugeben und damit den Chinesen eine ernsthafte Konkurrenz zu machen. Durch Anbringung von Kritzeleien, die allenfalls für chinesische Marken gehalten werden konnten, suchte man die Täuschung noch vollkommener zu gestalten.

Die Stücke haben zweifellos ihren Vorbildern gegenüber den



Abb. 85. Teller im Porzellanstil.
Persien, um 1600.

Victoria and Albert Museum, London.

Vorzug größerer koloristischer Wärme; die Bemalung ist, wie gesagt, bei der großen Mehrzahl nur blau, aber in verschiedenen Nuancen nebeneinander und mit schwarzem Kontur, bei anderen völlig grauschwarz. In einigen wenigen Fällen ist die Masse so durchsichtig und unritzbare, daß man wirklich glaubt, es mit Kaolinprodukten zu tun zu haben; im allgemeinen aber wird eine flüchtige Untersuchung etwaige Zweifel darüber, ob Porzellan oder Fayence, sofort beseitigen, während der Dekor

allein die richtige Zuschreibung nicht immer ermöglicht. Bisweilen sind übrigens auch figürliche Motive aus der Miniaturmalerei der Riza-Richtung übernommen und selbst christliche Darstellungen verwertet worden (Abb. 87). Im 18. Jahrhundert werden die persischen Halfayencen ärmlich und flüchtig in der Zeichnung, verlieren sehr an Sauberkeit des Scherbens und

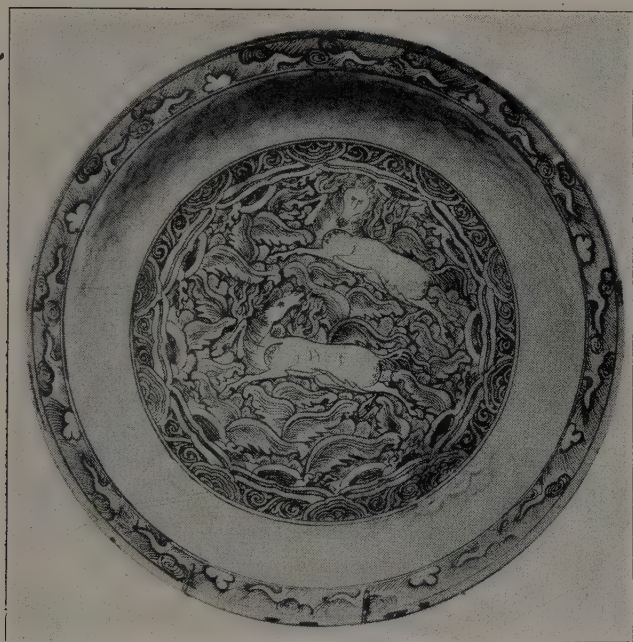


Abb. 86. Schüssel im Porzellanstil.
Persien, 17. Jh.
Früher Frhr. v. Schacky, München.

sind dann nicht mehr der Beachtung wert; der chinesische Stil hat sich sogar noch bis spät ins 19. Jahrhundert hinein neben einer bäuerischen, bescheiden dekorierten Gattung gehalten.

Sogenannte Kirman-Ware. Unter dieser Bezeichnung, die auf ihre Berechtigung noch nicht genauer hat geprüft werden können, versteht man Halfayencen, meist in Flaschenform,

in deren Dekor der chinesische Charakter gegenüber dem persisch-islamischen weniger betont erscheint; oft zeigen sie Nelkenstengel und andere Blütenmotive in Medaillongliederung, und neben Blau ist bei ihnen fast immer Olivgrün und etwas Bolusrot vertreten. Sie sind aus dem 16. bis 17. Jahrhundert, stehen der türkischen sogenannten Rhodosgruppe ebenso nahe wie der eben besprochenen, haben häufig eine tannenbaumartige Marke an der



Abb. 87. Reisschüssel im Porzellanstil.
Persien, 17. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Unterseite und werden in stattlichen Exemplaren so selten angetroffen, daß schon lange Fälschungen von ihnen im Umlauf sind.

Sogenannte Gomrun-Ware. Diese Stücke — gewöhnlich Schalen — sind spät, größtenteils erst aus dem 18. Jahrhundert, in primitiv chinesierenden Motiven schmutzigblau mit schwarzen Konturen bemalt und am Rande, bisweilen auch am Ablauf, in dichter Kreuzmusterung durchstochen, so daß sie transparent erscheinen. Als ernsthafte Sammelobjekte kommen sie fast nie in Frage.

Sogenannte Schiraz-Ware. Als letztes einigermaßen originelles Erzeugnis zeitigte die persische Gefäßkeramik Halbfayencen, die in lebhaften Farben, unter denen ein kräftiges Rosa auffällt, mit naturalistischem Blumenwerk dekoriert waren. Schiraz scheint als ihr Herstellungsort gesichert, dürfte aber schwerlich vor Ende des 18. Jahrhunderts hervorgetreten sein; die im Handel geläufigen Stücke zeigen sogar meist schon eine „biedermeierliche“ Note.

Türkische Keramik

Wir sind nicht in der Lage, Genaueres über die mittelalterliche Fayenceindustrie Kleinasiens während der Seldschukenzeit auszusagen, dürfen aber aus Fliesenfragmenten, die in Konia gefunden wurden, auf engere Beziehungen mit Raghes und anderen persischen Zentren schließen, während andererseits unglasierte Tonwaren des 13. Jahrhunderts auf Zusammenhänge mit Mesopotamien hindeuten. Bei den Ausgrabungen von Milet wurden u. a. Terrakottakrüge mit gepreßtem Dekor, anscheinend aus dem 14. bis 15. Jahrhundert, gefunden, die zweifellos in jener Gegend hergestellt waren, und Brussa hat damals außer seiner berühmten Baukeramik vermutlich auch Gefäße von ähnlich dekorativer Wirkung hervorgebracht. Im übrigen setzt bald nach der Konsolidierung der osmanischen Herrschaft in Kutahia und Isnik (Nicäa) die Herstellung von Halbfayencen mit Unterglasurmalerei ein, die in den folgenden Jahrhunderten von größter Bedeutung werden sollte, und auf deren verschiedene Gattungen wir im folgenden etwas näher eingehen.

Frühe Kutahia-Ware. Unter dieser, noch nicht allgemein eingebürgerten Benennung begreifen wir Gefäße — Moscheeampeln, Schüsseln, Näpfe —, die in dünnen, oft aber ziemlich dicht geführten Blumenranken, Arabesken und Inschriften kobaltblau — eventuell in zwei Nuancen —, bisweilen auch noch hellgrün auf matterem Weiß dekoriert sind, durch den

härteren Scherben sich als Halbfayencen erweisen und meist noch dem 15. Jahrhundert angehören (Abb. 88). Intakte Stücke dieser Art, in der noch Fliesen mit in sich geschlossenem Muster gearbeitet wurden, sind verhältnismäßig selten; sie sondern sich schon durch die feinere Zeichnung und diskretere



Abb. 88. Moscheeampel mit Blaumalerei.
Kleinasien (Kutahia), 15. Jh.
Louvre, Paris.

Färbung von der folgenden etwas späteren Gruppe ab, der sie in der Regel zugezählt werden.

Sogenannte Damaskus-Ware. Die irrige Ortsbezeichnung, die auf diese sehr verbreiteten, offenbar anatolischen Töpferarbeiten des 16. bis 17. Jahrhunderts angewandt worden ist und wohl lediglich darin ihre Erklärung findet, daß die Moscheen von Damaskus zum Teil mit frühen Fliesen dieser Richtung belegt sind, hat sich leider so eingebürgert, daß sie schon

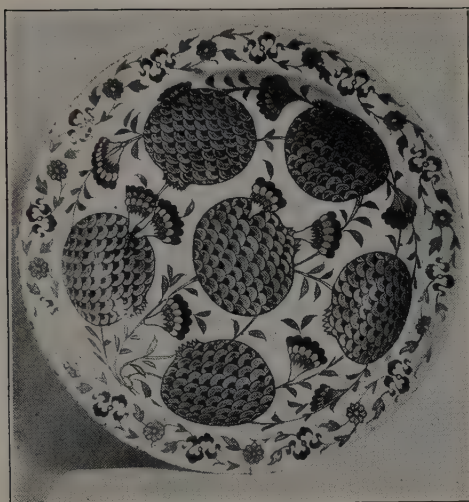


Abb. 89. Teller im sogen. Damaskus-Stil.
Kleinasien, 16. Jh.
Frhr. v. Haniel, Berlin.



Abb. 90. Teller im sogen. Damaskus-Stil.
Kleinasien, 16. Jh.
Victoria and Albert Museum, London.

als geläufiger technischer Ausdruck nicht gut umgangen werden kann. Die Gefäße (Schüsseln, Teller, Ampeln, Krüge, Vasen und dergl.) sind auf weißem Grunde in verschiedenen Farbtönen, unter denen neben Blau, Türkis und Grün das Mangan-

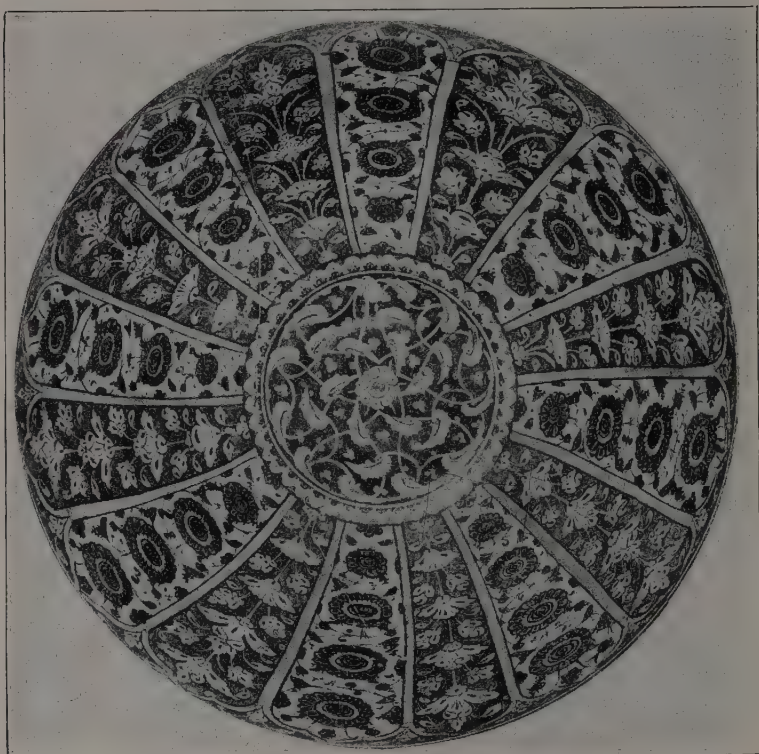


Abb. 91. Teller im sogen. Damaskus-Stil,
Kleinasien, 16. Jh.
Früher Sambon, Paris.

violett als besonders charakteristisch auffällt, mit vegetabilen Motiven geschmückt, in deren Mannigfaltigkeit Naturliebe und ornamentale Begabung der türkischen Künstler ihren beredtesten Ausdruck gefunden haben (Abb. 89—92). Tulpen, Nelken, knospende und erblühte Rosen, Hyazinthen, Lilien und andere

Blumen, Weintrauben, Artischocken, Zypressen sowie allerlei Blatt- und Strauchwerk lassen noch deutlich das Naturvorbild erkennen, persische Palmetten, Lanzettblätter und Rosettblüten, Arabesken und Wolkenbänder vertreten das stilisierte Pflanzenornament; Schuppenmuster sind als belebender Grund und als Randmotiv spirilig gekräuselte Wolkenballen beliebt. In-



Abb. 92. Henkelkrug im sogen. Damaskus-Stil. Kleinasien, 17. Jh. Kunsthandel.

schriften kommen eigentlich nur auf Moscheelampen vor, gewöhnlich in Weiß ausgespart. Die Wandverkleidung mit Fliesen nahm damals in der Türkei einen riesigen Umfang an, und zwar kamen dieselben Elemente zur Verwendung wie auf den Gefäßen, so zwar, daß die einzelnen, in der Regel quadratischen Kacheln nur Ausschnitte aus größeren Kompositionen bildeten

und erst in ihrer Zusammensetzung geschlossene Muster ergaben.

Sogenannte Rhodos-Ware. Eine phantastische Theorie, die von einer größeren Anzahl zufällig auf der Insel Rhodos erworbener Stücke des Cluny-Museums ausging, hat die unzutreffende Benennung der verbreitetsten Gattung osmanischer Halbfayencen verschuldet, von der wir heute mit ziemlicher Bestimmtheit behaupten dürfen,



Abb. 93. Blumentopf im sogen. Rhodos-Stil. Kleinasien (Nicäa), 17. Jh. Hirzel, Leipzig.

daß sie in der Stadt hergestellt wurde, der ihre rege keramische Tätigkeit den Namen „Tshinili Isnik“ (Fayencen-Nicäa) eintrug. Formen und Dekor sind im allgemeinen dieselben wie bei der eben besprochenen sogenannten Damaskusgruppe; besonders häufig sind hier humperartige Blumentöpfe, und außer den oben erwähnten Mustern kommen Segelboote und Tierfiguren, seit dem 18. Jahrhundert auch menschliche, zum Teil europäische Darstellungen, Architekturen und dergl. nicht selten vor

(Abb. 93, 94). Der Hauptunterschied aber liegt in der abweichenden Farbenskala, in der das Manganviolett fehlt, während ein im Tomatenton plastisch aufgetragenes Bolusrot dominiert, das sichere Kennzeichen dieser Gattung. Der Grund ist auch hier meist weiß gelassen, bisweilen taubengrau oder lachsrot gestimmt; in seltenen Fällen sind die Muster (Inschriften oder Arabesken) sogar ganz in Bolus ausgespart. Spätere Stücke erkennt man an der gröberen Masse, dem unreinen Weiß, der verschwommenen Zeichnung und rissigen Glasur. Die meisten

Moscheen in Konstantinopel und viele in der Provinz sind mit Fliesen dieser Art verkleidet, die seit dem 17. Jahrhundert vermutlich an verschiedenen Orten gearbeitet wurden; auch die Zahl der erhaltenen Gefäße ist so groß, daß sie schwerlich alle in Nicäa gemacht sein können, das man zum Überfluß neuerdings auch noch für die „Damaskus“-Ware in Anspruch nehmen möchte.

Späte Kutahia-Ware. Seit dem 18. Jahrhundert stellte man in Kutahia besonders kleineres Gebrauchsgeräth (Tassen, Tintenfässer, Teller und dergl.) in bunter Bemalung (blau, rot, gelb, grün) und kleinlicher Blumenmusterung her (Abb. 95). Mehrfach kommen Stücke mit christlichen Heiligen und armenischen Inschriften vor, Arbeiten der in der Töpferzunft der Stadt zahlreich vertretenen armenischen Meister. Ebendort stellte man einfarbig glasierte und blau-weiße gröbere Ware her, und im letzten Jahrhundert verlegte man sich darauf, gewisse persische Halfayencen sowie die ältere „Damaskus“-Keramik nachzuahmen — alles qualitativ minderwertige Erzeugnisse, mit denen Sammler und Händler sich nur der Wissenschaft halber befassen sollten.

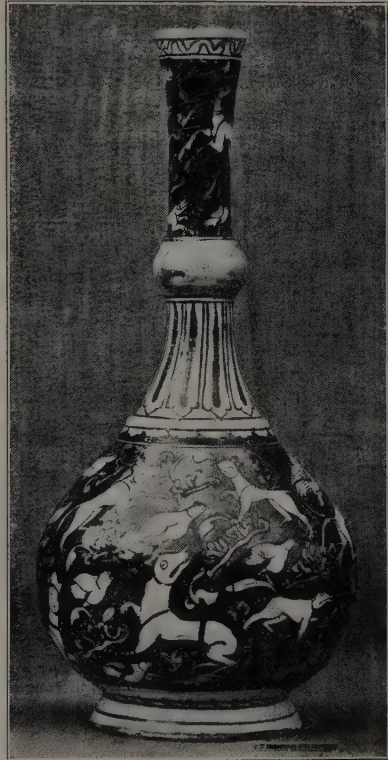


Abb. 94. Flasche im sogen. Rhodos-Stil. Kleinasien (Nicäa), 16. Jh. Victoria and Albert Museum, London.

Dardanellen-Ware. Hier handelt es sich um eine späte,



Abb. 95. Tasse und Untertasse mit buntem Dekor. Kleinasien (Kutahia), um 1800.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.



Abb. 96. Teller mit buntem Dekor.
Westturkestan, 18. Jh.
Kunsthandel, Paris.

in Tschanak Kalessi hergestellte reine Fayence aus rotem Ton mit mannigfachen, zum Teil europäisch inspirierten Motiven in diskreten Farben, anspruchslos und von derselben dekorativen Wirkung wie alle Bauernware.

Turkestanische Keramik. Als Volkskunst türkischer Stämme in diesen Zusammenhang gehörig, aber im dekorativen Geschmack mehr von Persien beeinflußt ist eine im Handel häufiger anzutreffende, meist gelblich glasierte, ziemlich grobe Fayence mit vorwiegend grüner und brauner Bemalung, die im 18. und 19. Jahrhundert in Samarkand und Buchara auf den Markt gebracht wurde und bisweilen reizvolle Motive aufweist (Abb. 96), im allgemeinen aber keine Beachtung verdient.

Metallarbeiten

Von allen Metallen bietet im Rahmen der islamischen Kultur eine geschlossene formale und ornamentale Entwicklung nur die Bronze. Sie war, ähnlich wie im alten Orient und in Ostasien, die berufene Vermittlerin astrologischer, mantischer und symbolischer Ideen, und so spielte sie im gewöhnlichen Hausrat wie im Luxusmobiliar von vornherein eine bevorzugte Rolle. Formen, Dekor und Technik zeigen manche Berührungspunkte mit dem orientalischen und klassischen Altertum, sind aber doch gerade im islamischen Bereich auch schöpferisch aufgetreten und haben das mittelalterliche abendländische Gerät ihrerseits wiederholt beeinflußt. Das religiöse Verbot des Gebrauchs von Gefäßen aus Silber und Gold führte früh dazu, den unedlen Stoff nach Möglichkeit künstlerisch zu gestalten, und ähnlich wie in der Keramik die Lüstermalerei wurde hier die Tauschierung herangezogen, um Gegenständen, die zu Geschenken oder Prunkzwecken bestimmt waren, ein festliches Gepräge zu geben. Wesentlicher noch als bei anderen Erzeugnissen war hier das persönliche Interesse der Besteller, die oft erhebliche Mittel aufwendeten, um den Meistern Gelegenheit zu geben, in mühsamer und zeitraubender Arbeit ihr ganzes Können zu zeigen; trat erst einmal an die Stelle des Einzelauftrags die Dutzendherstellung für den Basarvertrieb, so hörte jede Weiterentwicklung auf, und dieser stagnierende Zustand ist in der Bronzetechnik früher als auf anderen Gebieten eingetreten, großenteils schon im 15. bis 16. Jahrhundert.

Bronzeplastik und Bronzerelief

Im Anschluß an sassanidische, vielleicht auch chinesische Vorbilder wurden im früh-islamischen Persien bzw. in Westturkestan Aquamanilien und Räuchergefäße in Tierform ge-



Abb. 97. Räuchergefäß in Tierform.
Persien, 9. Jh.(?)
Graf Bobrinsky, Petersburg.

gossen, mit glatter oder in starkem Reliefschnitt detaillierter Außenfläche: Pferde, Hähne, Enten, Rehe und dergl. von monumentaler Wirkung. Die wenigen erhaltenen Exemplare sind sämtlich in russischem Besitz und verteilen sich auf das 8. bis 10. Jahrhundert (Abb. 97). Für dekorative Zwecke sind etwas später (11. bis 12. Jahrhundert) am Fatimidenhofe in Kairo ähnliche Geräte hergestellt und zum Teil mit graviertem Ornament bedeckt worden (Abb. 98); der berühmte, stattliche Greif auf dem Camposanto in Pisa gehört ebenfalls in diese Richtung. Und schließlich wur-



Abb. 98. Kleine Tierfigur als Ausguß.
Ägypten, 11.—12. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

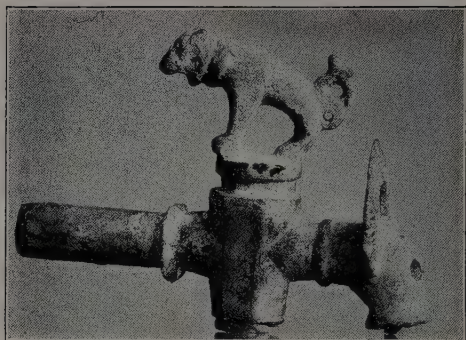


Abb. 99. Zapfhahn mit Tierfigur.
Baghdad (?), 10. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

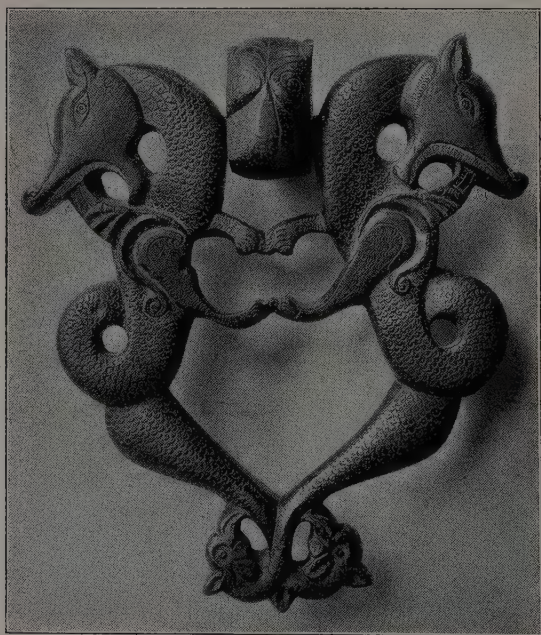


Abb. 100. Türklopfer.
Mesopotamien, 11. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

den in Spanien gelegentlich Tierfiguren aus Bronze geformt; wir besitzen dafür einen Beleg schon aus dem 10. und zwei weitere aus dem 12. Jahrhundert. Kleinere Bekrönungen in Vogelform — Adler, Falken, Enten — kamen zumal als Henkel- oder Deckelzier frühmittelalterlicher, persischer und ägyptischer Gefäße vor, und ebenso sind Füße und Griffe von Räuchergeräten, Türklopfer und Zapfhähne verschiedentlich als Löwen, Panther, Drachen und dergl. gestaltet worden (Abb. 99, 100). Zeit und Ort ihrer Entstehung lassen sich nur selten genauer bestimmen.

Der Reliefguß trat wiederum zuerst in Persien auf, und zwar an Kannen, in denen der sassanidische Edelmetallstil noch nachwirkt; später werden besonders größere Spiegel mit Planeten- oder Tierkreisdarstellungen, kleinere mit zwei gegenständigen Sphinxen — in vielen Exemplaren bekannt — und weitere in deutlicher Anlehnung an chinesische Vorbilder in dieser Weise abgeformt (Abb. 101, 102). In Westturkestan und im Kaukasus waren große Kohlenbecken

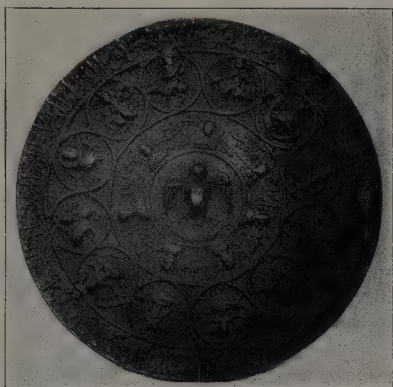


Abb. 101. Spiegel mit Reliefdekor.
Mesopotamien, 12. Jh.
Fürst Öttingen-Wallerstein.



Abb. 102. Spiegel mit Reliefdekor.
Mesopotamien (?) 12. Jh.
Louvre, Paris.

heimisch, die das ganze Mittelalter hindurch dieselbe Form bewahrten, mit Tierfriesen oder Inschriften in Reliefschnitt am Rande (Abb. 103).

Das getriebene Relief seinerseits hat sich selbständig kaum entfaltet, sondern ist mit den Techniken der Gravierung und

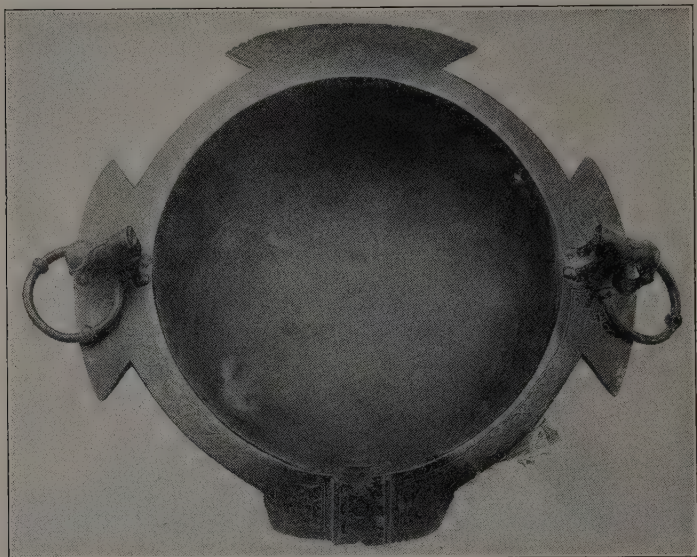


Abb. 103. Kohlenbecken mit Reliefdekor.
Westturkestan, 12. Jh.
Graf Bobrinsky, Petersburg.

Tauschierung verknüpft gewesen, die uns gleich näher beschäftigen werden; hier wären nur noch kleinere Zierbeschläge und Formstücke fraglicher Bestimmung zu erwähnen, die besonders im Kaukasus gefunden wurden und animalische, zum Teil auch menschliche Vorwürfe bieten.

Graviertes Bronzegerät

Wenn man sich islamischen Kunstbronzen gegenüber befindet, deren Dekor lediglich in Gravierung ausgeführt ist, so

darf man fast immer annehmen, daß sie entweder vor oder nach der klassischen Tauschier epoche entstanden sind, die, abgesehen von Vorstufen und Nachläufern, in Vorderasien und Ägypten im wesentlichen das 13. und 14. Jahrhundert umfaßt. Dieser Anhalt wird dem Sammler bei ihrer richtigen Bewertung zu-
 statten kommen, und für ihre genauere Zuschreibung hat er



Abb. 104. Mörser mit Gravierung.
 Ägypten, 12. Jh.
 Kunsthandel.

bei älteren Stücken dann im allgemeinen nur zwischen zwei Ländern zu wählen: Ägypten und Persien.

Küchengeschirre und Räuchergeräte wurden noch in der Tuluniden epoche in Fostat von gleichartigen koptischen Arbeiten dermaßen beeinflußt, daß es oft schwer fällt, sie als islamische Erzeugnisse zu erkennen, und erst unter den Fatimiden bekommen sie durch meist sehr oberflächlich gravierte Muster (Flechtbänder, Tiere in Ranken, kufische Segenswünsche) ein charak-

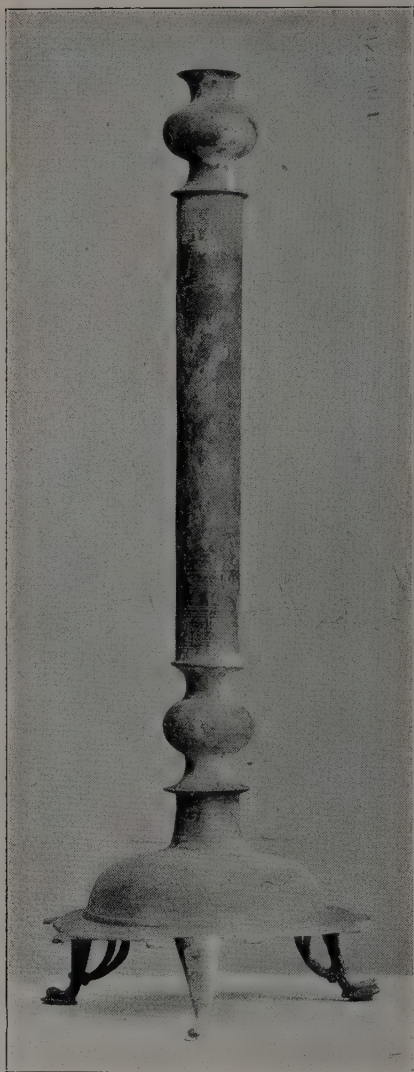


Abb. 105. Unvollständiges Räuchergestell (?) mit graviertem Dekor.
 Ägypten, 12. Jh.
 Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

teristisches Gepräge. Kessel und Pfannen, Schüsseln, Schalen und Dosen, schwere Mörser, mehrfach gegliederte Kerzenhalter und runde Tablettts auf hohem Fuß — sämtlich mit hohem Kupfergehalt — wurden in größerer Zahl ausgegraben, meist in stark oxydiertem Zustand und mit erheblichen Beschädigungen. Die oft sehr zerstörten Inschriften enthalten weder Bestellernamen noch genauere Zeitangaben (Abb. 104, 105).

In der persischen Gruppe, die ganz ähnliche kufische Eulogien über Blattranken und ornamentale Einzelmotive aufweist, stehen vermöge ihres Formenreichtums die Räuchergefäße entschieden voran. Fast jedes erhaltene Beispiel zeigt uns einen neuen Typ, schalenförmig, nischenartig oder aus zwei Teilen, von denen der obere, abnehmbare durchbrochen war, um die Dämpfe durchzulassen (Abb. 106, 107). Schlanke Leuchter in starker Profilierung äh-

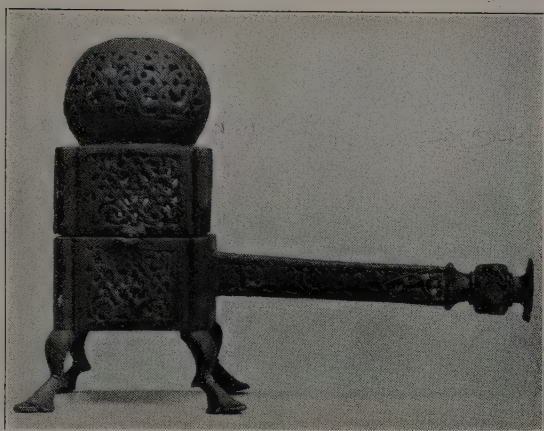


Abb. 107. Räuchergefäß mit Durchbruchverzierung.
Persien, 12. Jh. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

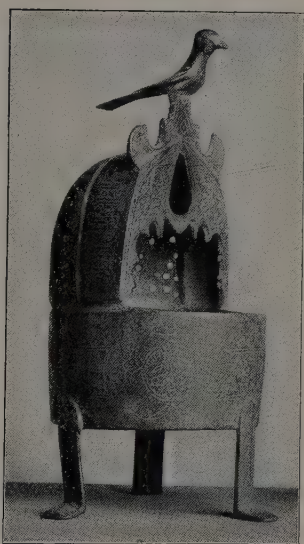


Abb. 106. Räuchergefäß,
durchstochen und graviert.
Persien, 12. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum,
Berlin.

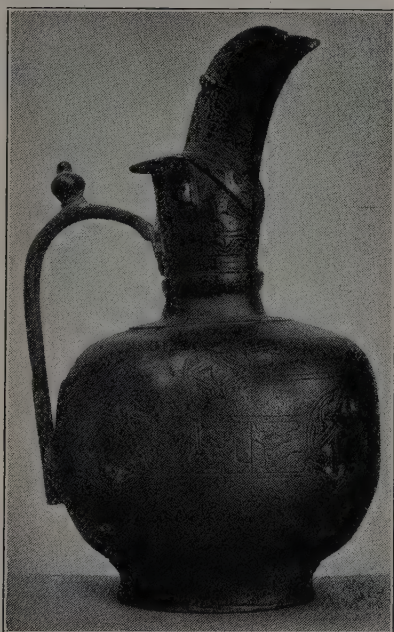


Abb. 108. Kanne mit Gravierung.
Persien, 12. Jh. Kaiser-Friedrich-
Museum, Berlin.

lich den fatimidischen, bauchige Kannen und niedrige Stand-
schalen kommen im 12. Jahrhundert häufiger vor (Abb. 108);
der Dekor wird durch Tiermuster bereichert und in den In-
schriften gern ein groteskes Naskhi verwendet, bei dem die

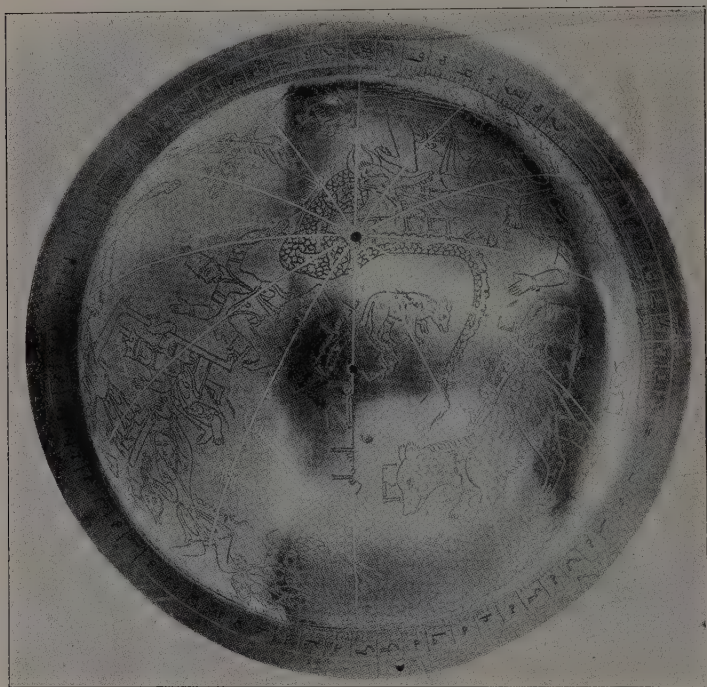


Abb. 109. Himmelsglobus mit gravierten Darstellungen.
Persien, Ende 13. Jh.
Mathemat.- physikal. Salon, Dresden.

Buchstabenschäfte in Menschenköpfe und die Endigungen in
Vogelleiber auslaufen.

Eine ziemlich zeit- und heimatlose Gruppe bilden die im
ganzen Orient üblichen astrologischen und kabbalistischen In-
strumente, Globen, Astrolabien, Quädranten, Zauberschalen und
Amulette (Abb. 109). Da sie vielfach jahrhundertlang in den-
selben Formen und stets genau nach den Angaben der gelehr-

ten Besteller angefertigt wurden, so stehen sie außerhalb der eigentlichen Entwicklung des Metallstils, wenn auch gerade der Gravierung an ihnen oft dankbare Aufgaben erwuchsen und datierte Beispiele keine Seltenheit sind.

Die Ziselierarbeit später Richtung, die sich in mehreren mohammedanischen Ländern bis heute am Leben erhielt, wird uns, soweit sie nach dem Niedergang der Tauschiertechnik und im Anschluß an diese überhaupt künstlerische Bedeutung behielt, gleich noch kurz beschäftigen; im allgemeinen kam sie schnell in Dekadenz und konnte dann nur mehr dem dringendsten Zierbedürfnis einer billigen Messingware entsprechen.

Tauschierte Bronzen

Die ersten Fälle von Kupfereinlagen finden sich auf einigen der gegossenen persischen Bronzen mit Reliefschnitt und Detailgravierung, die noch unter dem Eindruck der Sassaniden-epoche stehen und durch derbe Streifen roten Metalls eine koloristisch belebende Note bekamen (Abb. 110). Die eigentliche Entwicklung des Tauschiervfahrens beginnt aber erst in der Seldschukenzeit, als an den kleinen Höfen der Atâbegs die Künste eifrige Förderung erfahren und technische Neuerungen begierig aufgenommen werden.

Tauschierte Bronzen des 12. Jahrhunderts. Im östlichen Persien, in der Landschaft Khorasan, war um die Mitte des 12. Jahrhunderts die Kupfer- und Silbertauschierung auf ziemlich wichtigen Objekten bereits in voller Blüte, und zwar wurde das Verfahren so gehandhabt, wie es auch fernerhin in Vorderasien in Übung blieb: auf dem Metallkörper wurden in einzelnen Friesen die Motive — figürliche Darstellungen, „redende“ Inschriften u. a. — in groben Umrissen eingraviert, dann in dünnen Plättchen die Einlagen aufgehämmert und schließlich auf diesen selbst die feineren Details eingeritzt. Meist blieb es aber auch damals noch bei der spärlichen Kupferverwendung, mit der kräftig gravierte und durch Ausschwärzen

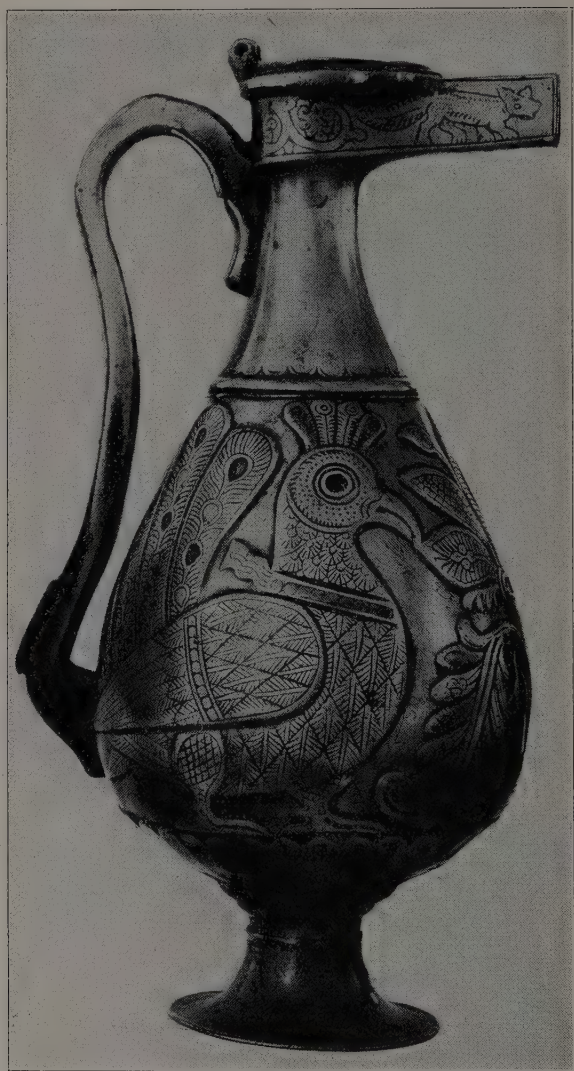


Abb. 110. Kanne mit Relief, Gravierung und Kupfereinlagen.
Westturkestan (?), 9.—10. Jh.
Graf Bobrinsky, Petersburg.



Abb. 112. Kanne mit getriebenem Relief und Silbertauschierung.
Armenien (?), 12. Jh.
Früher Polowtzoff, Petersburg.

des Grundes dem Niello angenäherte Partien wirksam kontrastierten (Abb. 111). Etwa gleichzeitig kam im Westen, vermutlich in Armenien, eine zartere Tauschierung an dünnwandig getriebenen, mit Tierreliefs verzierten Leuchtern und eckigen



Abb. 111. Räucherschale mit Kupfereinlagen.
Persien, 12. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.



Abb. 113. Becken mit Silbertauschierung.
Mesopotamien (Mossul), um 1240.
Louvre, Paris.

Kannen auf, von denen in den großen europäischen Museen nur wenige Beispiele erhalten sind (Abb. 112). Die Silberplättchen sind meist abgefallen und so auch die Einzelheiten der Zeichnung unkenntlich; mit Vorliebe scheint man Tierkreis- und

Planetenbilder neben rein ornamentalen Mustern und Schriftborten in eckigem oder rundem Duktus behandelt zu haben.

Sogenannte Mossulbronzen. Im nördlichen Mesopotamien erreichte um die Mitte des 13. Jahrhunderts die Tauschieretechnik ihre reifste Entfaltung, und durch Meisterinschriften auf einer ganzen Anzahl hervorragender Arbeiten steht es außer Frage, daß die Stadt Mossul darin die unbestrittene Führung hatte. Von hier wurden kundige Handwerker nach ande-



Abb. 114. Wasserschale mit Silbertauschierung.
Syrien (?), 13. Jh.
Museo Nazionale, Florenz.

ren Orten, bis nach Persien, Syrien und Ägypten berufen und verbreiteten so sehr schnell die charakteristischen Eigentümlichkeiten ihrer Kunst über ein weites Gebiet. Wegen des engen Zusammenhangs mit der Mutterzunft und weil es tatsächlich an sicheren Handhaben zu einer provinziellen Gruppierung noch fehlt, hat man sich nun gewöhnt, alle vorderasiatischen Tauschierarbeiten des 13. bis 14. Jahrhunderts gemeinhin als „Mossulbronzen“ zu bezeichnen, während genau genommen nur die in der Tigrisstadt selbst hergestellten diesen Namen ver-

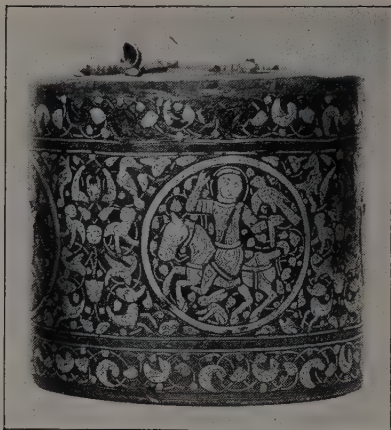


Abb. 115. Tintenfaß mit Silbertauschierung.
Syrien (?) 13. Jh. Schloßmuseum, Berlin.



Abb. 116. Vase mit Silbertauschierung.
Mesopotamien 13. Jh. Peytel, Paris.

dienen. Diese letzteren sind aus dem uns zahlreich vorliegenden Denkmälermaterial noch am ehesten auszusondern; die Grundierung von ineinandergeschobenem T-förmigem Ornament (Abb. 113) und gewisse Eigenarten in der Behandlung der figürlichen Motive sind für sie charakteristisch.



Abb. 117. Leuchter mit Silbertauschierung.
Syrien oder Persien, um 1300.
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

Im übrigen hat das zuerst in Mossul geprägte Dekorationsschema überallhin Verbreitung gefunden: in horizontaler, bei Schüssel- und Tellerflächen in konzentrischer Streifengliederung wechseln Schriftborten, von kleinen Rosetten unterbrochen, Tierfriese und Figurenmedaillons; bisweilen sind auch geschlossene Darstellungen, z. B. Kampfszenen, um das ganze Stück fortge-

führt (Abb. 114). Die Bildkompositionen waren fast ausschließlich dem Hofleben entnommen: thronende Fürsten, mit Dienern zu ihren Seiten, zechend oder von Musikanten und Akrobaten unterhalten, Polospiele, Hetzjagden und dergl., oft in sehr lebendiger Schilderung. Als Einzelfiguren waren Falkenreiter (Abb. 115) und Planetengestalten beliebt; auch die Bilder des



Abb. 118. Schmuckkasten mit Silbertauschierung.
Syrien oder Kleinasien, Ende 13. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Zodiakus wurden noch mit Vorliebe verwendet (Abb. 116), ferner symbolische Tierkämpfe und altorientalische Fabelwesen (Sphinx, Greifen, Sirenenvögel), denen sich seit der Mitte des 13. Jahrhunderts die aus Ostasien übernommenen (Drache, Phoenix, Kilin u. a. m.) zugesellen. Christliche Darstellungen (stehende Heilige unter Arkaden, Szenen aus dem Leben Jesu und

dergl.) sind gelegentlich auf Gegenständen angebracht worden, die als Geschenke an einen Patriarchen oder an abendländische Fürsten gedacht waren. Sie scheinen am ehesten im syrischen Bereich vorgekommen zu sein, wo im 14. Jahrhundert die Gold- und Silbertauschierung in dichtem Ornament, in Knoten, Flechtwerk, Schuppen und dergl. blühte; von da nach Venedig getragen, wurde sie dort noch bis ins 16. Jahrhundert von mohamedanischen Meistern gepflegt, deren Arbeiten „alla damaschina“ und „all' azzimina“ allgemein begehrt waren (Abb. 120).

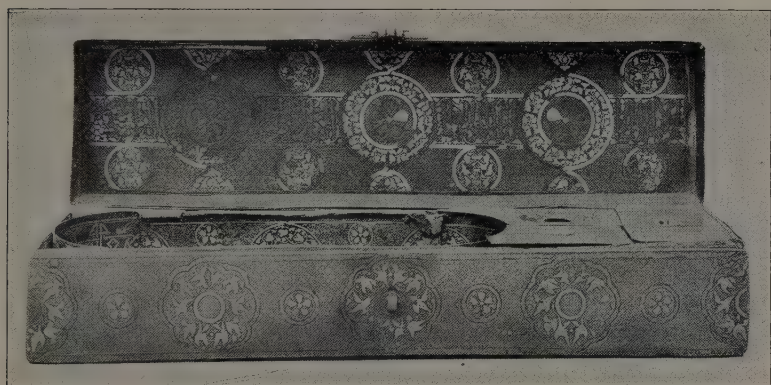


Abb. 119 Schreibzeug mit Silbertauschierung.
Syrien, um 1300
Victoria and Albert Museum, London.

Schwer läßt sich feststellen, welche Gruppen von Beispielen kleinasiatischer und persischer Produktion gewesen sein mögen; denn es unterliegt keinem Zweifel, daß auch diese Länder die Mossultechnik übernahmen.

Unter den Gerätformen, die als Träger so minutiöser Zierarbeit in Frage kamen, fallen vor allem die Leuchter auf, die überall in den verschiedensten Dimensionen desselben Typus vorkommen: über einer eventuell abgeflachten oder eingezogenen Kegelstumpf-Basis ein röhrenartiger Hals mit ausladender, die Form des Untersatzes wiederholender Bekrönung (Abb. 117);

daneben finden sich seltener andere Kerzenhalter und Standlampen. Vasen und Kannen, Wasserschalen und tiefe Becken, die letzteren meist mit geschweiftem Rand, sind unter den mesopotamischen Arbeiten besonders häufig, während Büch-



Abb. 120. Schüssel mit „Azzimina“-Tauschierung.
Venedig, gegen 1500.
Victoria and Albert Museum, London.

sen und Schmuckkästen, Schreibzeuge und Räucherkugeln eher eine Spezialität der syrischen Werkstätten gewesen zu sein scheinen (Abb. 118, 119). Sporadisch treten Becher, Kessel und kleine Eimer auf (die letzteren offenbar zum Gebrauch bei ri-

tuellen Waschungen); größeres tauschiertes Mobiliar blieb in diesem ganzen Gebiet unbekannt.

Mamluken-Bronzen. Auch in Kairo wurde im 13. Jahrhundert durch Handwerker aus Mossul eine Tauschierschule begründet, die aber insofern gleich eigene Wege ging, als hier der figürliche Dekor von vornherein zurückgedrängt, wenn nicht ausgeschaltet blieb und der Inschriftenschmuck zu desto



Abb. 121. Korankasten mit Silbertauschierung.
Kairo, um 1350.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

reicherer Entfaltung kam. Mit Vorliebe wird bei Leuchtern und Kannen der Leib, bei Schüsseln und Tablettts der Spiegel mit Segenswünschen oder Koranzitaten im größten Format des Naskhi, dem sogenannten Tumar, ausgefüllt, und sehr oft sind auch die schmälern Borten hauptsächlich mit runder oder steiler Epigraphik über Blatt- oder Blütenranken belebt. Selbst die unterbrechenden Scheibenmedaillons, deren Mitte Palmettblumen oder Chargenwappen einnehmen, werden bisweilen noch mit Inschriften versehen. Ausnahmsweise hat man in Ägypten auch

Korankästen (Abb. 121) und sechskantige Leuchtertische, sogenannte Kursi, mit Silber tauschiert, während man sich bei den seit der späteren Mamlukenzeit üblichen, haus- oder zelt-



Abb. 122. Moscheeampel mit durchbrochenem Dekor.
Kairo oder Konstantinopel, 16. Jh.
Ewqâf-Museum, Konstantinopel.

förmigen Bronzeampeln auf gravierte und durchbrochene Ornamentik beschränkte; sie sind in derselben Art dann seit dem 16. Jahrhundert auch in Konstantinopel hergestellt worden (Abb. 122). Überhaupt unterblieben bei späteren Stücken in

der Regel die Einlagen, die in der Zeichnung noch vorgesehen waren.

Timuriden-Bronzen. Wir deuteten schon an, daß die Ausbreitung der Mossulschule nach Persien nicht in Zweifel gezogen werden kann, und es steht zu erwarten, daß durch Auftauchen inschriftlich dokumentierter Stücke über kurz oder



Abb. 123. Leuchter im Tauschierstil.
Persien, 16 Jh.
Metropolitan Museum, New York.

lang unter dem vorläufig unbestimmbaren Material des 13. und 14. Jahrhunderts eine iranische Gruppe sich wird absondern lassen. Daß sie bestanden hat, dürfen wir aus der großen Zahl von Arbeiten aus dem späten 14. und dem 15. Jahrhundert schließen, die überall in Persien zum Vorschein gekommen sind und in der Anlage des Dekors die vorangegangene Tauschier-epoche noch unverkennbar zum Ausdruck bringen. Obwohl sie damals nicht mehr mit Silber ausgestattet wurden, zeigen sie doch noch häufig die charakteristische Konturaufrauung zum Festhalten der Plättchen und machen so eher einen unfertigen Eindruck. Die Richtung hält sich bis in die Safawidenzeit auf einiger Höhe (Abb. 123), hat aber Arbeiten von nennenswertem Kunstgehalt kaum noch hervorgebracht.

Edelmetall und Email

Islamische Gefäße und Geräte aus Gold oder Silber gehören zu den größten Seltenheiten. Denn wenn auch das wiederholt



Abb. 125 Silberkannemitgetriebenen Reliefs.
Persien, 13. Jh. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

erwähnte Koranverbot an ☐ luxusbedürftigen Fürstenhöfen oft genug überschritten wurde, so hat doch schon die Kostbarkeit des Materials die Erhaltung älterer Arbeiten sehr ☐ beeinträchtigt. Was trotzdem an derartigen Erzeugnissen auf uns gekommen ist, steht in der betreffenden Periode vereinzelt da und lehnt sich in Form und Dekor meist an andere Techniken an. Nur im frühisla-

mischen Persien finden wir noch eine ziemlich geschlossene Reihe von Silberschalen, die als künstlerisch allerdings kaum bedeutende Nachläufer des in solchen Geschirren zu höchster Blüte gelangten Sassanidenstils anzusehen und sämtlich in russischem Besitz sind. Auch später tauchen gerade in Persien noch gelegentlich getriebene Silberarbeiten, zum Teil mit Ver-



Abb. 124. Kasten aus getriebenem Silber, vergoldet.
Spanien, um 975.
Kathedralschatz, Gerona.

goldung, auf, während sie in Spanien offenbar nur in der Omayyadenzeit geduldet waren (Abb. 124, 125).

Im Schmuck ist das edle Material eigentlich überall zur Verwendung gekommen, und bei sorglicher Sichtung der erhaltenen Beispiele lassen sich eher Gruppierungen vornehmen, die aber oft nur ethnische Zusammenhänge ergeben, wie das bei Objekten, die nationalen und regionalen Überlieferungen besonders stark unterworfen waren, ohne weiteres einleuchtet. Freilich hat es auch Zeitmoden gegeben, die zumindest die

städtische Schmuckindustrie wesentlich beeinflussen, und so können wir beispielsweise bei einem ägyptischen Armband mit getriebenem Rankenwerk (Abb. 126) die Tulunidenperiode

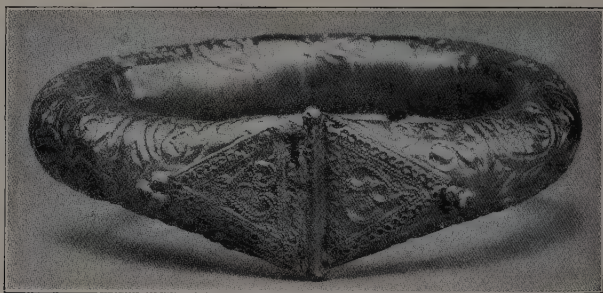


Abb. 126. Armband aus Goldblech,
Ägypten, 9.—10. Jh.
Kunsthandel, Ka.ro.



Abb. 127. Goldene Gürtelschnalle.
Persien, um 1300.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

und bei einer Gürtelschnalle mit stilisiertem Tierornament (Abb. 127) die persische Epoche des 14. Jahrhunderts ebenso sicher erkennen, wie im Arabeskenfiligran gewisser goldener Anhänger die Zugehörigkeit zum Alhambrastil. Übrigens waren

die Juweliere, die derartigen Zierat aus Edelmetall herstellten, nicht immer Mohammedaner, sondern häufig Juden, wie das in vielen Gegenden noch heute der Fall ist.

Zellenschmelz und transluzides Email sind innerhalb der



Abb. 128. Bronzeschale mit Emaildekor.
Mesopotamien oder Armenien, 12. Jh.
Landesmuseum, Innsbruck.

islamischen Metallkunst anscheinend nur bei der Griff- und Scheidenverzierung von Schwertern und Dolchen häufiger zur Anwendung gelangt (vgl. Abb. 129, 131). Ein völlig vereinzelt dastehendes Beispiel legt allerdings die Vermutung nahe, daß ähnlich wie in China und in Byzanz auch hier gelegentlich Kupfer- oder Bronzegeräte mit dichtem Email in figürlichen

Motiven überzogen wurden. Es handelt sich um eine prunkvolle Schale, die laut Randinschrift für einen ortokidischen Atâbeg des 12. Jahrhunderts verfertigt wurde, und wir haben die Wahl, ob wir ihren Herstellungsort im Diyarbekr selbst oder im benachbarten Armenien suchen wollen (Abb. 128).

Waffen

Die wichtige Rolle, die in der Kunstbetätigung des näheren Orients dem Waffenhandwerk zufiel, ist in weitesten Kreisen bekannt, und wir müßten, wollten wir dieses seiner Bedeutung entsprechend hier würdigen, ihm ein größeres Sonderkapitel widmen. Andererseits werden es aber weniger gerade Liebhaber islamischer Kunst sein, die diesen Gegenständen nähere Aufmerksamkeit schenken, als Waffensammler, die in ihrer Fachliteratur bessere und gründlichere Belehrung finden, als wir sie hier zu bieten vermöchten. Wir dürfen uns daher begnügen, in einer kurzen Übersicht auf besonders bemerkenswerte Objekte hinzuweisen, an denen auch der dafür nur allgemein Interessierte nicht achtlos vorübergehen kann.

Es sei aber gleich daran erinnert, daß kaum auf anderen Gebieten so früh und so reichlich Nachahmungen alter Stücke in Umlauf kamen wie auf dem der Waffen; noch heute strotzen insbesondere von modernen persischen Stücken viele sonst angesehene Sammlungen, und wenn auch die Konjunktur für die Unterbringung derartiger Rüststücke vorüber sein dürfte, so tauchen doch Fälschungen immer wieder auf. Außerdem wird man berücksichtigen müssen, daß besonders ungarische und russische Waffen sehr lange unter türkischem bzw. persischem Einfluß standen und bei ungenügender Sachkenntnis mit orientalischen Originalarbeiten leicht verwechselt werden.

Die Tauschierung spielte auch hier eine hervorragende Rolle, wurde aber anders gehandhabt als bei den Bronzen, nämlich entweder durch Eintreiben von Goldfäden in den Eisen- bzw. Stahlkörper oder durch Festhämmern von dünnem Blattgold auf dem vorher gerauhten Grund (Oberflächentausia).

Schwerter und Dolche. Orientalische Klingen — zumal solche von „damasziertem“, d. h. in kontrastierender Maserung geschweißtem Stahl — waren viele Jahrhunderte lang im Abendlande wegen ihrer besonderen Qualitäten begehrt und erhielten häufig in Europa kostbare Fassungen, auch wenn sie keinerlei ornamentale Verzierungen aufwiesen. Unter den im Gegensatz dazu mit Originalgriffen, oft auch nebst Scheiden erhaltenen, dekorativ bemerkenswerten Beispielen läßt sich leicht eine geschlossene maurische Gruppe mit herabgebogener Parierstange absondern, die der sogenannten Boabdilschwerter, so benannt nach dem letzten König von Granada, mit dem mehrere Exemplare historisch verknüpft werden. Jedenfalls gehören sie sämtlich dem 15. Jahrhundert an und sind

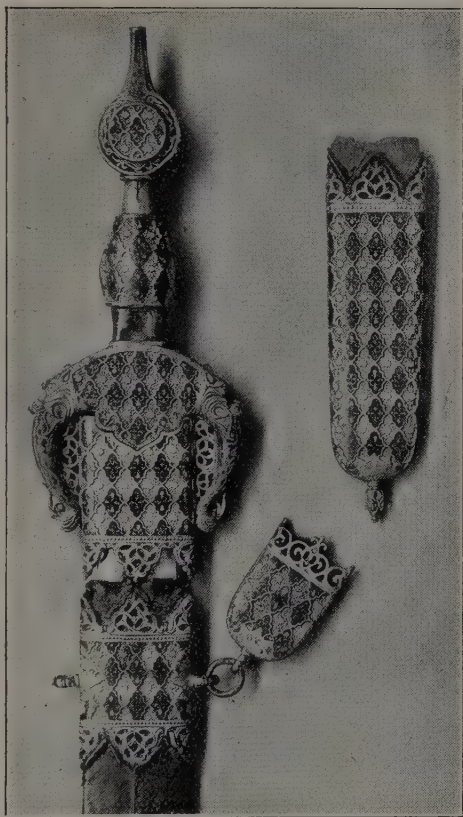


Abb. 129. Sogen. Boabdilschwert mit Goldfiligran und Zellschmelz.
Granada, 15. Jh.
Landesmuseum, Kassel.

am Griff und an den Scheidenbeschlägen in vergoldeten, durchbrochenen Arabesken und farbigem Zellschmelz sehr prunkvoll dekoriert (Abb. 129). Etwa gleichzeitig wurden in Persien



Abb. 130. Tauschierung
einer Mongolenklinge.
Persien, 15 Jh.
Armeemuseum, München.

oder Westturkestan die ebenfalls geraden und breiten sogenannten Mongolenklingen geschmiedet, mit dem Motiv des Drachen und Phönix in Gold- und Silbertausia, von denen eine kleinere Anzahl bekannt ist (Abb. 130).

Krummsäbel waren anscheinend schon lange im Orient üblich, ehe sie in Europa bekannt wurden; in Persien dürften sie allerdings früher als um 1500 auch nicht nachzuweisen sein. Die Safawidenklingen sind an Eleganz der Schweifung anderwärts schwerlich erreicht worden; bisweilen waren sie unten gespalten, in Nachahmung des berühmten „Dhû'lfekâr“ Alis, des Schwiegersohnes des Propheten. Sie zeigen bis ins 19. Jahrhundert hinein oft reiche Goldtausia von Ornamenten und Inschriften in Tsuluts wie in Taliq, bisweilen auch Darstellungen in Eisenchnitt nahe dem Heft oder auf dem Griff, der im übrigen häufiger mit Horn oder Nephrit belegt ist; die Parierstangen werden ebenfalls ornamentiert. Die türkischen Schwerter folgen in Form und Ausstattung im allgemeinen demselben Typus und sind von den persischen oft nur schwer zu unterscheiden; das gleiche gilt von den in-

dischen, unter denen bemerkenswerte ältere Stücke nur selten vorkommen.

Sehr reich wurden die in denselben Ländern im 16. bis 18. Jahrhundert gebräuchlichen Kurzscherter (Khandjar), ohne Parierstange und mit leicht nach innen eingezogener Schneide, ausge-

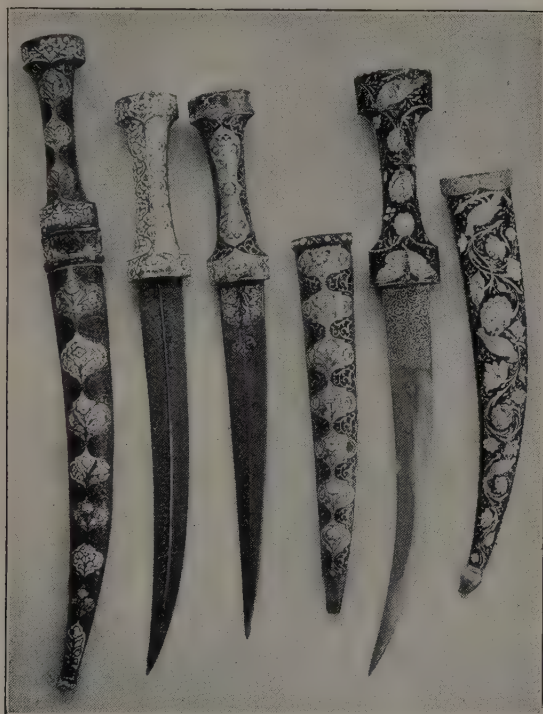


Abb. 131. Dolche mit tauschierten Klingen und emaillierten Griffen und Scheiden.
Türkei, 17.—18. Jh. Zeughaus, Berlin.

stattet; für Dolchklingen wurde der klassische Typus um 1500 in Herat geprägt, bisweilen gerade, meist aber gekrümmt und in Eisenschnitt, mit durchbrochenem Ornament oder Goldtausia kostbar verziert. Die Griffe waren entweder ebenfalls aus massivem Metall oder aus Silberblech mit trans-

luzidem Email, häufiger aber aus Nephrit und mit kostbaren Steinen besetzt, bisweilen auch aus Elfenbein; die Scheiden aus Leder, Schlangenhaut oder Holz mit emailliertem bzw. nieliertem Silberbelag (Abb.131). Ältere maurische Dolche mit gerader Klinge kommen sehr selten vor; dagegen sind stark ge-

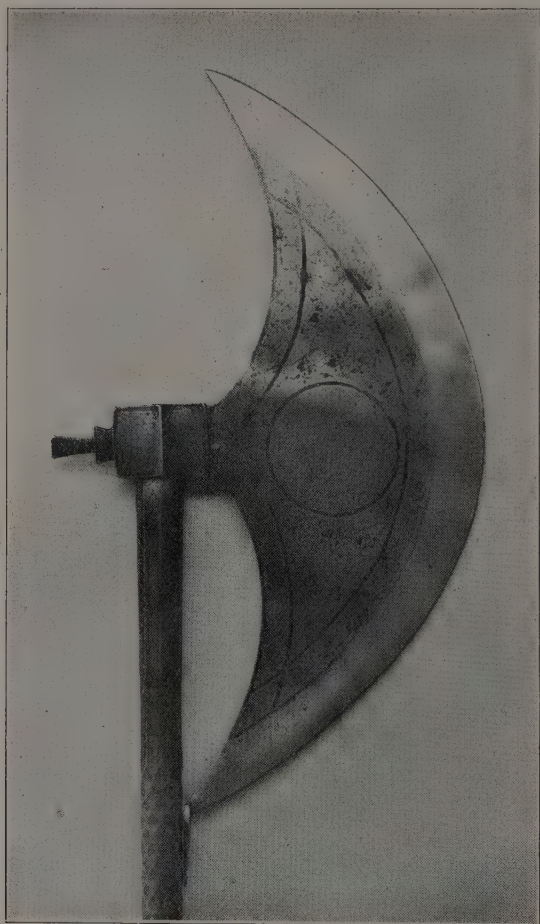


Abb. 132. Streitaxt mit Tausiadekor.
Ägypten, 14. Jh.
Historisches Museum, Dresden.

schwungene, mit Griff und Scheide aus graviertem Silber, wie man sie bis in die neueste Zeit besonders im südlichen Marokko in Mengen herstellte, mit Vorliebe als Reiseandenken nach Europa mitgebracht worden. In Indien war die Form des „Kattar“, mit breitem, durch Querstege verbundenem Leitergriff, und die des „Yatagan“ heimisch.

Streitbeile und Kolben. Streitkolben, die oft nur als Hoheitszeichen gedacht waren, wurden schon früh in dem verschiedensten Material (u. a. auch in Bergkristall) gefertigt; die massiv gegossenen und gerillten oder gebuckelten Schlagkörper erfuhren gelegentlich reichen Schmuck durch tauschiertes Ornament. „Buzogany“ nennt man türkische Kolben aus einem Stück mit birnenförmigem, glattem Kopf. Von Kriegsbeilen fertigte man in Persien im 16. bis 18. Jahrhundert stattliche Exemplare aus geschnittenem Stahl oder Eisen, zum Teil mit figürlichen Motiven; die breitere und flachere Axtform war für die Mamlukenzeit Ägyptens bezeichnend, das Blatt mit Inschriften und Ornament in Goldtausia, gelegentlich auch in Durchbruch verziert (Abb. 132). Die kürzere Form des Streithammers mit langem Stil ebenso wie die des wohl nur als Kommandoabzeichen gedachten Doppelbeils scheint besonders im 17. Jahrhundert in der Türkei beliebt gewesen zu sein.

Rüstungsteile. Ganze Rüstungen, bestehend aus Helm, Panzerhemd mit Brust-, Rücken-, Seitenstücken und Armschienen, Kettenhosen mit Kniekacheln usw., sind zumal aus guter Epoche sehr selten; dagegen werden einzelne der genannten Schutzbleche häufiger angetroffen. Sie sind im 16. und 17. Jahrhundert in Persien wie in der Türkei mit Ornamenten, meist in lockerer Zeichnung, tauschiert worden. Auch ähnlich ausgestattete Teile von Pferdegeliegern, Roßstirnen und dergl. kommen vor.

Helme. Sehr selten wird man kunstgewerblich hervorragenden morgenländischen Helmen begegnen, die mit allem Zubehör (Naseneisen, Nackenschirm, Wangenklappen, Federhülsen, Spitze und Kettenbehang) so erhalten sind, wie sie

seinerzeit getragen wurden; meist fehlt das eine oder andere Teilstück ganz oder es ist später ersetzt worden. Ältere persische Exemplare sind an dem breiten Stirnrand und auf einigen Nebenflächen fast immer in reicher Oberflächentausia verziert, die sich bisweilen auch über die stets runde und ungegliederte Glocke hinzog; in der Regel ist diese ganz glatt gelassen, bei



Abb. 133. Helm des Schah Tahmasp mit Reliefschnitt und Tausia.
Persien, dat. 1528 n. Chr.
Schatzkammer, Konstantinopel.

einigen Prunkstücken aber auch in Reliefschnitt mit Tierkämpfen oder figürlichen Darstellungen geschmückt (Abb. 133). Larvenvisiere sind zweifellos häufiger verwendet worden, aber nur ganz ausnahmsweise erhalten. Indien blieb im allgemeinen



Abb. 134. Helm mit Drahttauschierung.
Westturkestan (?) 15. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

dem persischen Helmtypus treu, doch sind hier ältere Beispiele besonders selten.

Als mongolische oder frühe Gattung türkischer Helme gelten solche von weitem Ausmaß — sie wurden über dem Turban getragen — und aus einem Stück, mit Augenausschnitt und wenigen schrägen, manchmal auch geraden und dann engeren Riefelungen in der Glocke, vollständig bedeckt mit groß gezeichneten Arabesken und Inschriften in Silbertausia. Diese ist derart ausgeführt, daß auf gerauhtem Grunde dünner Silber-

draht dicht aneinander gelegt und festgehämmert wird; der Fond ist gepunzt und manchmal vergoldet (Abb. 134). Es ist vermutet worden — ob mit Recht, muß dahingestellt bleiben —,

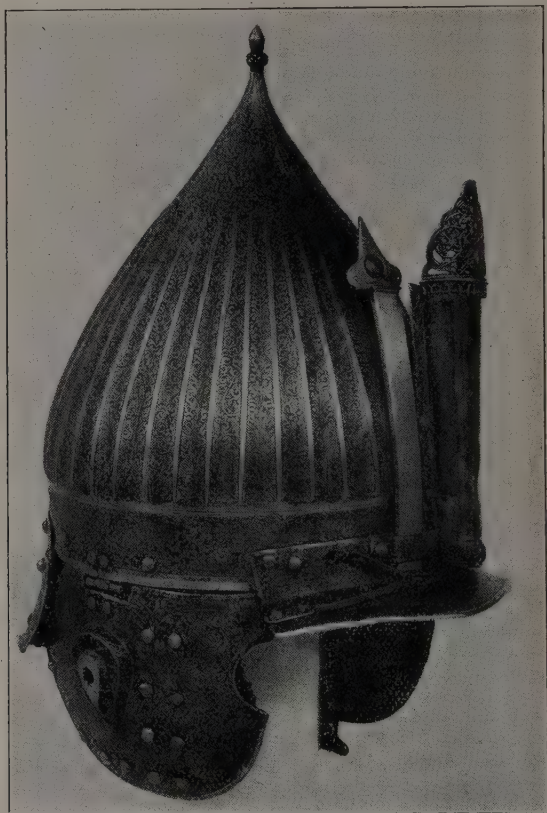


Abb. 135. Sturmhaube mit geätztem Ornament.
Ungarn, um 1580.
Zeughaus, Berlin.

daß es sich hier eher um Arbeiten der späteren Mamlukenzeit, hauptsächlich des 15. Jahrhunderts, handelt, die dann in größeren Mengen nach Konstantinopel kamen, wo ihrer noch heute eine stattliche Reihe im Armeemuseum aufbewahrt wird. Je-

denfalls haben sie wesentlich zur Ausbildung der charakteristisch osmanischen, kannelierten Sturmhauben beigetragen, die durch die Türkenkriege über Ungarn und Polen auch bei uns im 17. Jahrhundert beliebt wurden („Zischägge“ Abb. 135); der ungarische Ursprung wird weniger an der Form als an dem zwar orientalisch gemeinten, aber stark europäisierten Ätзорnament erkannt). Eine Zeitlang scheinen wenigstens die

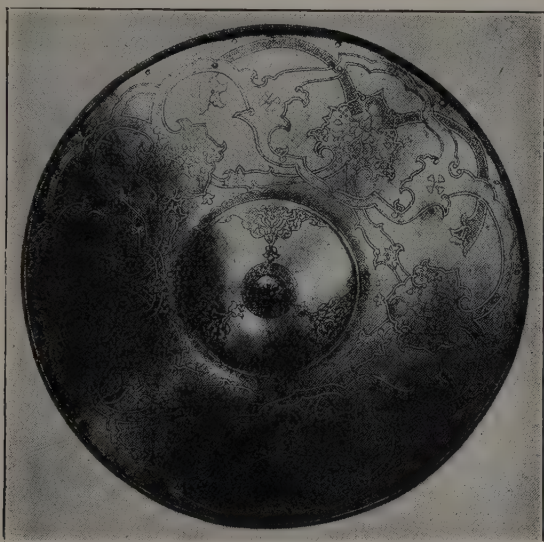


Abb. 136. Rundschild mit tauschiertem Dekor.
Persien, 16. Jh.
Kunsthistorisches Museum, Wien.

Janitscharen auch Helme getragen zu haben, die ihren — aus Derwischmützen hervorgegangenen — Filzketschen nachgebildet waren und wie diese mit einer Löffelhülse versehen wurden.

Schilder. In Ägypten wurden Rundschilder mit Rankenwerk und Inschriften in Kartuschen völlig in Übereinstimmung mit den tauschierten Bronzen der Mamlukenzeit hergestellt, während sie in Persien je nach dem Material verschieden dekoriert waren. Immer waren sie auch hier rund, mit vorgetriebenem

Nabel, der bei lederbezogenen und farbig bemalten Holzschil-
den in Eisen aufgenietet wurde. Aus der Blütezeit des 16. Jahr-
hunderts sind einige Prunkstücke aus Eisen oder Stahl mit rei-
cher Goldtausia in äußerst stilgerechter Gliederung erhalten
(Abb. 136). Türkische und indische Beispiele aus Metall kommen
kaum vor, ebensowenig maurische.

Gürtel und Reitzzeug. Wichtige Objekte für Eisenschnitt
und Tauschierung geben im 16. und 17. Jahrhundert Schnallen
und Zwischenglieder von Schwert- und Dolchgürteln ab, die

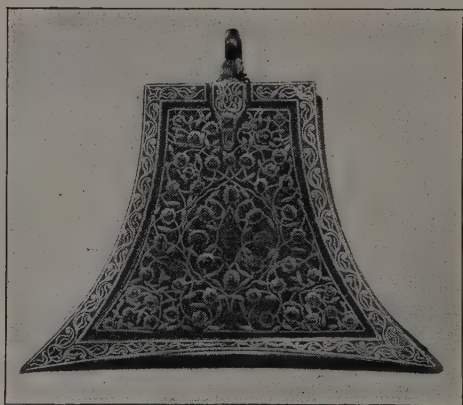


Abb. 137. Steigbügel mit Gold- und Edelsteindekor.
Persien, um 1700.
Zeughaus, Berlin.

zumal in Persien sowohl ornamental wie figürlich ganz über-
raschend reich gestaltet wurden (Abb. 138).

An Sattelnzubehör kommen für den Liebhaber orientalischer
Metallkunst eigentlich nur Steigbügel in Betracht, von denen
prunkvolle Exemplare gelegentlich angeboten werden. Man
kannte sie überall nur mit breiter Trittpläche, wie sie in
nicht europäisierten Gegenden noch heute gebraucht wer-
den; in der Türkei zumal gaben sie häufig Anlaß zu reicherer
Durchbrucharbeit in Eisen oder vergoldetem Messing, wurden
auch mit Steinen oder Email eingelegt (Abb. 137). Das Riemen-

zeug war in der Türkei häufig mit graviertem Silber beschlagen oder in vergoldeter Bronze mit Glasflüssen montiert; kunsthistorisch interessante Pferdegebisse in plastisch origineller Gestaltung kamen in frühislamischer Zeit im Kaukasusgebiet gelegentlich vor; spätere, bemerkenswerte Stücke mit Durchbruch und Tauschierung sind fast nirgends anzutreffen (Abb. 138).



Abb. 138. Gürtelglieder aus geschnittenem Stahl.
 Persien, 16. Jh.
 Schatzkammer, Konstantinopel.
 Pferdegebiß, Lineal und Dolch mit Goldtauschierung.
 Persien, 17. Jh.
 Kunsthandel.

Glas und Kristall

Arbeiten aus Bergkristall

In unseren Kirchenschätzen und in den Kunstkabinetten unserer Fürstenhöfe befanden sich von altersher Gegenstände aus Bergkristall, die eine mehr oder weniger legendarische Tradition auf den Orient zurückführte, ohne indes über ihre Her-

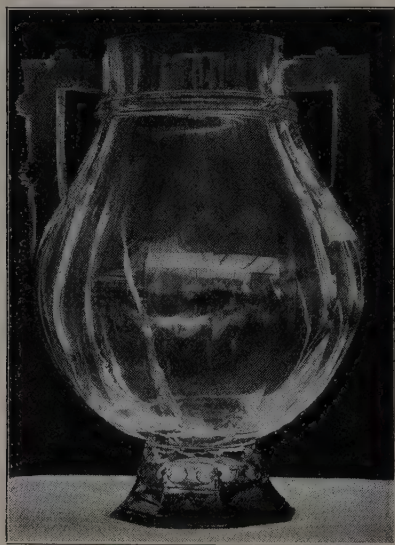


Abb. 139. Henkelkanne aus Bergkristall.
Ägypten, 11.—12. Jh.
Kunsthistorisches Museum, Wien.

kunft Genaueres auszusagen. Heute wissen wir, daß sie sämtlich einem Zentrum und einer geschlossenen Periode angehören: sie waren vielleicht die glänzendste Leistung der künstlerisch so fruchtbaren Fatimidenzeit in Ägypten und sind also alle zwischen 970 und 1170 anzusetzen. Die nicht unerhebliche

Zahl erhaltener Stücke erscheint lächerlich gering, wenn wir von den Massen derartiger Kostbarkeiten lesen, mit denen der Fatimidenpalast in Kairo angefüllt war. Sie sind von verschiedener Art und Größe, aber immer aus einem Stück gearbeitet, und haben häufig abendländische Montierung.



Abb. 140. Bergkristallkanne mit Schlifffdecor.
Ägypten, 11. Jh. Louvre, Paris.

Am wichtigsten sind Kannen, entweder glatt facettiert, mit einem oder zwei eckigen Henkeln — darunter ein imposantes Exemplar in Wien, 40 cm hoch (Abb. 139) —, oder mit eingeschliffenen, gegenständigen Löwen, Vögeln in Ranken und dergl. um den Leib, sowie kufischer Schulterinschrift (Abb. 140).

In kleinerem Format wurden Fläschchen hergestellt, die zur Verwahrung von Arzneien und Wohlgerüchen dienen mochten (Abb. 141), sodann Zepterknäufe bzw. Schlagkörper für Streitkolben, Schachfiguren, deren mehrere lange als „Geschenk Harûn er-Raschîds an Karl den Großen“ galten und schließlich Löwen, Fische und andere kleine Tiergestalten, die, von Pilgern und Kreuzfahrern aus dem Orient mitgebracht, von vornherein als Reliquiare gedient zu haben scheinen. Im Museum zu Karls-



Abb. 141. Fläschchen aus Bergkristall.
Ägypten, 11.—12. Jh.
Verschiedene Besitzer.

ruhe befindet sich ferner ein größerer Wasserspeier in Löwenkopfform und in Nürnberg ein als Ostensorium montierter, mondsichelförmiger Ring unbekannter Bestimmung.

Wegen der Kostbarkeit des Materials wird man vor Fälschungen derartiger Luxusobjekte ziemlich sicher sein; man beachte aber, daß schon in derselben Fatimidenepoche in schwerem und klarem geschnittenem Glas insbesondere Flakons hergestellt wurden, die denen aus Bergkristall so nahe kommen, daß sie oft erst am Temperaturunterschied — der Halbedelstein fühlt sich etwas kälter an als Glas — erkannt werden.

Frühe Glasarbeiten

In den Glastechniken ist der islamische Orient von der Antike dermaßen abhängig, daß in vielen Fällen die Entscheidung über die genauere Zugehörigkeit eines Stückes mangels genügender Kriterien noch immer ausgesetzt werden muß. So hat z. B. die Frage noch nicht geklärt werden können, ob und wie lange man noch in mohammedanischer Zeit die „Millefiori“-Gattung mit eingeschmolzenen verschiedenfarbigen Pasten herstellte, von der sowohl in Fostât wie in Samarra Proben ausgegraben wurden, und ebenso sind eine ganze Anzahl wenig oder gar nicht dekorierter Kännchen, Schalen, Näpfe und dergl. vorhanden, deren Formen völlig hellenistisch anmuten, während die Fundumstände frühislamischen Ursprung nahelegen. Die Irisbildung ist häufig genau dieselbe bei älteren wie bei späteren Stücken und kann daher auch nicht aus dem Dilemma helfen. Der Hauptgrund für das engere Verwachsenensein mit einer erheblich früheren Epoche liegt wohl darin, daß die Glasproduktion in denselben Ländern konzentriert blieb, die schon im Altertum führend waren, nämlich in Ägypten und Syrien, und daß die Kontinuität der Tradition hier über die wenig schöpferische christliche Periode hinweg gesichert war. Eine schärfere Trennung vollzieht sich erst dort, wo der Dekor deutlicher hervortritt, der dann die neue ornamentale Gesinnung nirgends zu verleugnen vermag.

Sehr vorsichtig wird der Sammler bei der Erwerbung frühislamischer, oft faszinierender Arbeiten vorgehen müssen; sie werden im Orient selbst mit größtem Raffinement gefälscht — selbst prächtige Irisationen weiß man durch jahrelange Aufbewahrung in jauchigem Boden zu erzeugen — und lassen sich dann nur an formalen Widersprüchen, die selten ausbleiben, mit Sicherheit erkennen.

Geschliffene Gläser. Es war schon soeben die Rede von fatimidischen Nachahmungen gleichzeitiger kleiner Bergkristallgefäße; sie sind der deutliche Beweis dafür, daß die an dem

edleren Material ausgebildete Schlifftechnik sogleich auf das billigere Glas übertragen wurde. Auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit zeigt sich dieses neue, nun selbständig weitergebildete Verfahren in den sogenannten „Hedwigsgläsern“,



Abb. 142. Sogen. „Hedwigsglas“.
Ägypten, 11. Jh.
Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 143. Schreibzeug aus geschliffenem Glas.
Ägypten, 12. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

massiven, aus einem Klumpen geschnittenen und mit Schliffdekoration in breiter Zeichnung bedeckten Bechern. Ihren eigenartigen Namen führen sie nach zwei in Breslau aufbewahrten Exemplaren, die beide im Besitz der genannten heiligen Herzogin gewesen sein sollen; im ganzen ist ihrer etwa ein Dutzend bekannt. (Abb. 142.) Als Motive sind gegenständige Lö-



Abb. 144. Fläschchen mit Auflagen, Syrien, 8.—10. Jh. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

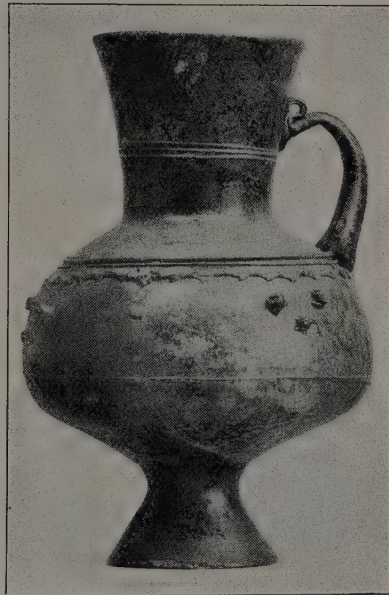


Abb. 145 Kanne mit Auflagen, Syrien, 11.—12. Jh. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

wen, Vögel oder Arabesken verwandt, einmal auch eine wapenartige Darstellung, sämtlich im charakteristischen Fatimidenstil und vermutlich um 1100 zu datieren. Außerdem kommen in derselben Periode auch farbige (blaue und grüne) kleinere Gläser mit einfachem Facettschliff vor; besonders beliebt waren backenzahnartige Flakons mit vier Spitzfüßen, seltener sind Schreibzeuge und ähnliches kleines Gebrauchsgerät. (Abb. 143.)

In Persien sind wiederholt einfache Gefäße (meist kleine, bauchige Vasen) aus ziemlich dickem, sehr weißem Glas mit bescheidenster Schliffverzierung ausgegraben worden; sie unterscheiden sich merklich von den ägyptischen und sind daher

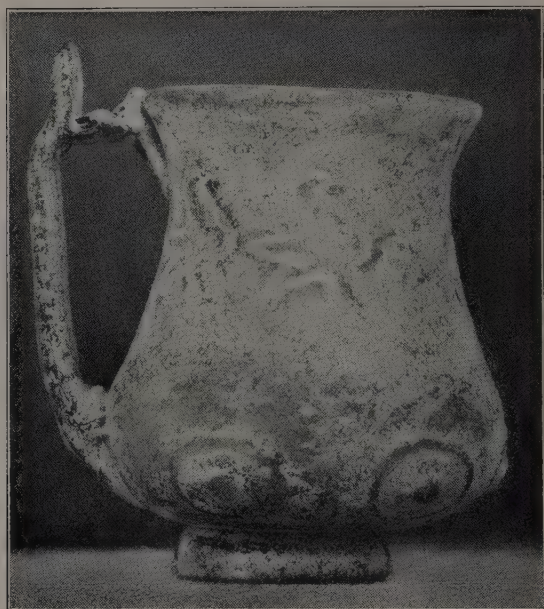


Abb. 146. Becher mit Preßdekor.
Ägypten, 10.—11. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

sicher iranischen Ursprungs, vermutlich ebenfalls aus dem 10. bis 11. Jahrhundert.

Gläser mit Preßdekor, Auflagen und dergl. Mehrere Gruppen von Glasarbeiten, die mit einiger Sicherheit auf Syrien zurückgeführt werden dürfen, wo im Altertum dasselbe Zierverfahren bekannt war, zeigen um den Körper Auflagen von Noppen, Faden oder Streifen, entweder aus gleicher oder aus anders eingefärbter Glasmasse. (Abb. 144, 145.) Bisweilen sind den Gefäßen Gestelle in Tierform angeschmolzen, und be-

sonders häufig werden Henkel und Ausgüsse kleiner Kannen auf diese Weise plastisch gestaltet. Sie dürften meist noch bis in die Omayyadenzeit hinaufreichen.

In weit größerer Zahl sind Schalen, Kannen, Flaschen, Näpfe, Vasen und dergl. erhalten, bei denen die Motive (glatte Rillen, Schuppen, Rauten, knopf- und zangenartige Muster,



Abb. 147. Flasche mit Pressdekor.
Ägypten, 12. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

stilisierte Blattformen, Vögel u. a. m.) in die noch warme, teils stärkere, teils ziemlich dünne und oft grün, gelb, manganrot oder blau gefärbte Masse eingepreßt wurden. (Abb. 146, 147.)

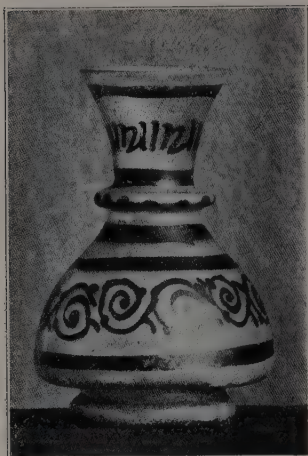


Abb. 148. Glas mit Lüsterdekor.
Ägypten, 11. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum,
Berlin.

Sie verteilen sich auf die tulunische und fatimidische Epoche Ägyptens, die übrigens die Blastechnik so verfeinerte, daß selbst federleichte und papierdünne, dann allerdings nicht verzierte Stücke angetroffen werden.

Lüster gläser. Zweifellos rein islamischen Ursprungs und wiederum aus dem Verbot des Gebrauchs von Goldgerät zu erklären ist die Anwendung ornamentaler Lüstermalerei auf Gläsern, von der wir vorerst nur wenige Beispiele besitzen. Einige in Samarra gefundene Scherben mit dichtem, metallisch schimmernden Rankenwerk legen die Vermutung nahe, daß das

Verfahren im 9. Jahrhundert im Iraq erfunden wurde und erst von da nach dem Nilland gelangte. Denn die Stücke, die dort entstanden sein dürften, sind zweifellos etwas späteren Datums und in der Zeichnung sowohl wie im Farbton von geringerer Zartheit (Abb. 148).

Emaillierte Glasgefäße

Im 12. Jahrhundert, als die anderen Glastechniken bereits zu schematischen Wiederholungen verurteilt scheinen, die eine weitere Entwicklung nicht gestatten, wird von syrischen Handwerkern die Vergoldung und Emaillierung, die gelegentlich schon früher vorgekommen war, nach allen Richtungen systematisch ausgebildet und bald darauf zur höchsten Vollendung geführt. Die mohammedanischen Prunkgefäße des

13. Jahrhunderts bedeuten den Höhepunkt in der dekorativen Entwicklung der Glaskunst nachchristlicher Zeit überhaupt und gehören mit Recht zu den kostbarsten Objekten, die der Antiquitätenhandel kennt. Die hervorragendsten Stücke gingen aus den Werkstätten von Aleppo hervor, deren Ruf über die islamische Welt hinaus bis ins Abendland drang, und Timurs — übrigens mißlungener — Versuch, nach Besetzung der Stadt die ganze Zunft nach Samarkand zu verpflanzen, zeugt deutlich von der Bedeutung, die dieser große Kulturpolitiker ihren Erzeugnissen beimaß. Außer Aleppo und Damaskus, das ebenfalls genannt wird, mögen auch andere Orte in Frage kommen, und einige in der Ausführung gröbere Stücke könnten sogar ziemlich weit abseits in Nachahmung der feineren syrischen Ware entstanden sein, jedoch kaum später als diese, d. h. überwiegend im 13. und 14. Jahrhundert.

Am zahlreichsten sind Becher vertreten, ohne Fuß und in der Regel nach oben wenig ausladend. Sie scheinen überall verwendet worden zu sein, wo die Zechsitte bestand, d. h. in ganz Vorderasien, und hatten zumal in der Hand von Fürsten — die mit Vorliebe in einer unserem „Zutrinken“ verwandten Geste dargestellt werden — anscheinend symbolische Bedeutung. Für diese spricht auch der Umstand, daß sie vielfach als Grab-



Abb. 149 Becher mit Emaildekor.
Syrien (Aleppo), 13. Jh.
Landesmuseum, Kassel.

beigaben — u. a. im Kaukasusgebiet — gefunden wurden. Sie waren in der verschiedensten Weise, bald sehr reich mit figürlichen Darstellungen (Abb. 149), die die ganze Oberfläche bedeckten, bald ganz bescheiden mit wenigen Ornamentstreifen dekoriert. Das durch die Uhlandsche Ballade berühmte „Glück von Edenhall“, das noch im 18. Jahrhundert in der Familie der



Abb. 150. Das „Glück von Edenhall“,
Syrien (Aleppo), 13. Jh.

Lords of Edenhall, wohlverwahrt in einem Lederetui, bestand, war ein solcher syrischer Pokal des 13. Jahrhunderts (Abb. 150).

In der gleichen Art waren größere Trinkgefäße ausgestattet, von denen nur wenige Exemplare erhalten sind: Pokale auf hohem Fuß, Henkelvasen, Flaschen usw. (Abb. 151—153), meist mit reicher Vergoldung. Inschriften von historischer Bedeutung, die eine genauere Datierung ermöglichten, kommen bei profanen Prunkstücken überhaupt nicht vor, wohl aber bei Mo-

schee-Ampeln, die als besonders zahlreiche Kategorie in dieser Technik auftreten. Sie waren stets von stereotyper Gestaltung, bald gedrungener, bald schlanker gebildet, mit angeschmolzenen Ösen, durch die man dünne Ketten zog, um sie an der



Abb. 151. Pokal mit Emaildekor.
Syrien (Aleppo) 14. Jh.
Prof. Sarre, Berlin.

Decke aufzuhängen (Abb. 154; Öl und Flamme befanden sich in einem besonderen, trichterförmigen Einsatz). In großer Menge wurden derartige Ampeln von den Mamluken in die Kairener Moscheen gestiftet; das dortige Arabische Museum besitzt ihrer eine besonders stattliche Reihe. Sie sind, der religiösen Um-

gebung entsprechend, für die sie bestimmt waren, lediglich mit Rankenwerk und Epigraphik im großen Mamluken-Naskhi verziert; nur ausnahmsweise begegnet einem einmal ein Stück, das durch Reiter oder andere Figuren einen weltlichen Zweck betont.



Abb. 152. Pilgerflasche mit Emaildekor.
Syrien (Aleppo), 13. Jh.
Domschatz, Wien.

Die Motive sind in allen Fällen sowohl für die Schmelzfarben wie für die Goldhörung in roten Konturlinien vorgezeichnet; die Tonskala war außerordentlich reich. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die in einzelnen Streifen auf sauber geblasenem Glase spärlicher dekorierten Beispiele noch dem 13.,

die mit dichter Emaillierung auf blasigerem Körper bereits dem 14. Jahrhundert angehören. Einige derber ausgeführte Arbeiten reichen noch ins 15. Jahrhundert hinein; damals gelangte die Technik in Venedig, wo sie ebenfalls eingeführt worden war, zu besonders reizvollen Leistungen in einer zarten, wenn auch nicht sehr abwechslungsreichen Ornamentik.

Brocard in Paris hat die ersten gelungenen Nachahmungen syrischer Glasgefäße hergestellt, nicht in doloser Absicht, sondern — wie der Vergleich mit den Originalen zeigt — aus bloßer Begeisterung für ihre technische Vollendung; später erst, als auf dem Kunstmarkt einzelne Exemplare gewaltige Preise erzielten, tauchten Fälschungen auf, die zum Teil so raffiniert waren, daß selbst gewiegte Kenner sich von ihnen blenden ließen. Am ehesten wird man sie daran erkennen, daß, abgesehen von Flüchtigkeiten in der Ausführung, selbst dann, wenn Emailfarben und Vergoldung unbedenklich erscheinen, die rote Zeichnung nicht eingebrannt, sondern mit dem Messer fortzukratzen ist.

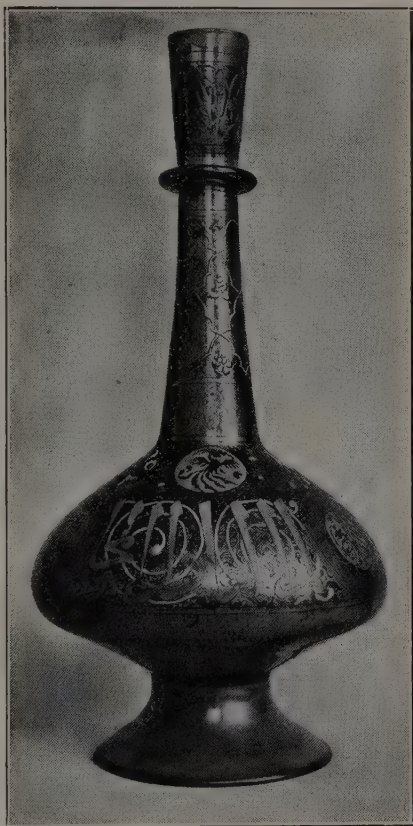


Abb. 153 Flasche mit Emaildekor.
Syrien (Aleppo), um 1300.
Victoria and Albert Museum, London.

Im 14. Jahrhundert, als die Meisterschaft in der Glaskunst keine Grenzen kannte, hatten sich einzelne islamische Betriebe — vermutlich in Kairo — sogar an das Problem gewagt, durch Herstellung einer milchweißen, sehr täuschenden Paste das



Abb. 154. Moscheeampel mit Emaildekor.
Syrien (Aleppo), 14. Jh.
Naturhistorisches Museum, Wien.

chinesische Porzellan nachzuahmen und verstanden auch die zur Bemalung verwendeten Schmelzfarben denen des fernen Ostens anzupassen; doch ist diese Gattung nur in Scherben — u. a. in der Islamischen Abteilung der Berliner Museen — erhalten.

Späte Glasarbeiten

Nach dem Aufhören der Produktion von Aleppo hat man seit dem 16. Jahrhundert in Konstantinopel Moschee-Ampeln und andere Glasgefäße wiederholt in bescheidenerem Ausmaße dekoriert, teils durch Vergoldung, teils durch einfache Bema-

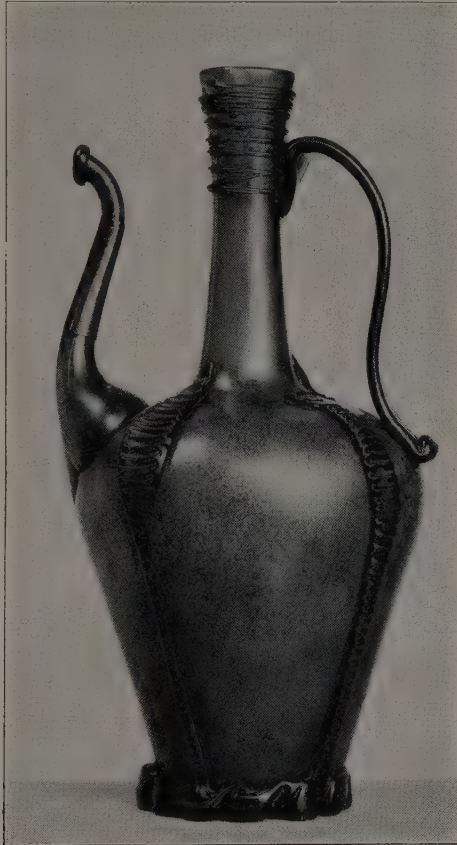


Abb. 155. Blaue Kanne mit Auflagen.
Persien, um 1600.
Prof. Sarre, Berlin.

lung; zu hervorragenden künstlerischen Leistungen ist es dabei nicht gekommen.

Häufiger findet man persische Erzeugnisse einer vermutlich von Schah Abbas gegründeten Industrie: Henkelkannen, Vasen, Sprengflaschen für Rosenwasser und dergl. aus einfarbigem — blauem, grünem, gelbem, manganrotem — Glase, oft ziemlich dünn geblasen, von eleganter Form und ohne allen Dekor, allenfalls mit Auflagen gleichfarbiger Faden und gerippter Bandstreifen (Abb. 155).

In Spanien sind Valencia und Barcelona als Zentren der Glasproduktion hervorgetreten; doch gehören schon ihre ältesten, bisher bekannten Arbeiten — aus dem 15. Jahrhundert — nicht mehr der maurischen Kunst, sondern bereits dem Mischstil des Mudeja an.

Elfenbein, Holz, Stuck

Elfenbeinarbeiten

Schwert- und Dolchgriffe wurden gelegentlich in den islamischen Ländern aus Elfenbein geschnitzt, und ebenso haben kleinere Platten aus diesem Material als Ziereinlagen in Türen, Kanzeln und andere Holzarbeiten häufig Verwendung gefunden. Selbständiges Elfenbeinmobiliar kennen wir hauptsächlich in der Form von Kästen und Büchsen, die zur Aufbewahrung von Schmuckgegenständen dienten, von Blashörnern und Schachfiguren — alles Gegenstände, die vielfach auch für abendländischen Bedarf hergestellt wurden und so wiederholt berufen waren, die Formenwelt der christlichen Kleinplastik des Mittelalters merklich zu beeinflussen. Eine klare Entwicklung läßt sich aus den verschiedenen Gruppen orientalischer Arbeiten, die hierher gehören, vorerst nicht herauslesen; ihre Anfangsstadien wird man in Ägypten und Syrien zu suchen haben, wo in der frühchristlichen Epoche die Schnitzerei in Bein und Elfenbein erhebliche Bedeutung erlangt hatte und mit der islamischen Zivilisation nun neue Aufgaben erhielt.

Omayadenkästen. In der Blütezeit des Khalifats von Córdoba, im 10. Jahrhundert, wurden vermutlich in der Hauptstadt selbst viereckige und runde Schmuckbehälter verschiedener Größe an der Außenfläche vollständig in Schnitzwerk aufgelöst, und zwar entweder rein ornamental, in dichter Musterung von gefiederten Arabesken und Palmettblättern, oder in reicherer Medaillongliederung mit figürlichen Szenen und einer kufischen Randborte, die in der Regel Bestellernamen und Datum verrät (Abb. 156). Die Darstellungen sind, abgesehen von dem mannigfachen Füllwerk gegenständlicher Motive, meist höfischer Art und anscheinend von ostislamischen, bisher nicht nachweisbaren Vorbildern beeinflusst; die Tatsache, daß sie —

wenn auch als Ausnahme im maurischen Kunstbereich — überhaupt vorkommen, braucht angesichts der toleranten Kulturpolitik der Omayyaden nicht weiter zu verwundern.

Eine kleinere Serie dieser Kästen stammt erst aus dem 11. Jahr-



Abb. 156. Pyxis mit Schnitzdekor.
Spanien (Córdoba), dat. 968 n. Chr.
Louvre, Paris.

hundert und zeigt bereits den Verfall der Richtung in schwächeren Figuren und in Friesen schematisierter Tiergestalten (Abb. 157); sie scheint nicht mehr in Córdoba, sondern in Cuenca — das auf mehreren Beispielen genannt ist — gearbei-

tet zu sein. Aber auch diese Stücke sind noch als außerordentlich kostbar anzusehen; im Kunsthandel kommen derartige Objekte kaum vor, und Fälschungen in echtem Material gelten durchaus als lohnend, werden aber an der spärlicheren und nie ganz stilgemäßen Schnitzerei verhältnismäßig leicht erkannt.

Die Olifanthörner. Unter den Elfenbeinarbeiten, die diesen mittelalterlichen Namen führen und fast alle mit histori-

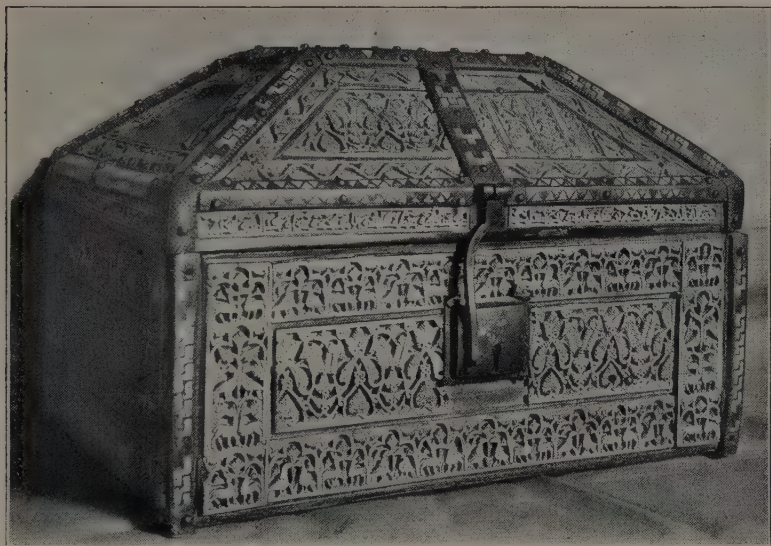


Abb. 157. Kasten mit Schnitzdekor.
Spanien (Cuenca), dat. 1049 n. Chr.
Museo Arqueológico, Madrid.

schen Persönlichkeiten in mehr oder weniger legendarischen Zusammenhang gebracht werden, ist — neben mehreren byzantinischen und abendländischen — nur eine geschlossene Gruppe als rein islamisch anzusprechen, ohne daß wir bisher imstande wären, sie genauer zu lokalisieren. Sie zeigt in der Hauptfläche verschiedene Einzeltiere, bisweilen auch kämpfende Gruppen, in Rankenkreisen, an der Blas- und Schallmündung außerdem Borten mit Tierprozessionen, Flechtwerk oder Wel-

lenranken und anderem Pflanzenornament (Abb. 158). Stilistisch stehen diese Hörner sowohl der Fatimidenepoche Ägyptens wie der orientalisch beeinflussten romanischen Kunst Unteritaliens nahe, und es ist sehr wahrscheinlich, daß sie im Normannenreiche von sarazenischen Handwerkern im 11. und 12. Jahrhundert fast ausschließlich für die christlichen Länder gefertigt wurden. Dasselbe gilt von einer kleineren Reihe von Kästen, die die gleichen Motive, durch Jäger, gegenständliche Vögel und dergl. vermehrt, in völlig identischer Ausführung aufweisen (Abb. 159), bisweilen mit bärtigen Männern an den



Abb. 158. Sogen. Olifanthorn.
Sarazenenarbeit aus Unteritalien, 12. Jh.
Kunsthandel.

Kanten. In die anderen Gruppen derartiger Hörner spielen islamische Einflüsse ebenfalls hinein, so daß man annehmen möchte, daß manche von ihnen ebenfalls aus Unteritalien, aber von christlichen Schnitzern herrühren. Falsche Olifante sind keine Seltenheit und sowohl in Museen wie in berühmten Privatsammlungen anzutreffen; sie verraten sich durch lieblose Ausführung und verdächtige Patina.

Schachfiguren. Das Schachspiel wurde im frühen Mittelalter vom Morgenlande her in Europa eingeführt, und es ist erklärlich, daß man die zugehörigen Figuren noch lange vom Orient bezog. Es war schon oben die Rede davon, daß sie gelegentlich aus Bergkristall geschliffen wurden; in der Regel

aber handelte es sich um Elfenbeinschnitzereien, die so den mohammedanischen Meistern Gelegenheit zu plastischer Betätigung gaben. Leider sind sehr wenige Beispiele auf uns gekommen (Abb. 160), und von einigen Figuren wissen wir überhaupt nicht, in welcher Gestaltung sie üblich waren. Jedenfalls wird man darauf zu achten haben, daß erhebliche Unterschiede zwischen ihrer ursprünglichen und der uns jetzt geläufigen Benennung bestehen. Die noch heute im Orient üb-



Abb. 159. Kasten in Olifantstil.
Sarazenenarbeit aus Unteritalien, 12. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

liche Reihenfolge ist: König, Wezir, Elefant — „al-fil“, so noch heute der spanische Name für den Läufer —, Springer, Turm — als Streitwagen vermutlich indischer oder byzantinischer Anregung —, Soldaten. Sätze von Figuren, die so ihre Bezeichnung bildlich zum Ausdruck brachten, waren — meist in ziemlich großem Format — als Luxusobjekte besonders zu Geschenkwzwecken beliebt; im allgemeinen aber benützte man beim Spiel wie noch heute im Morgenlande einfachere Steine, deren Funktion lediglich durch bestimmte Kerben und Konturen charakterisiert war.

Durchbruchsnitzereien und ähnliche Arbeiten. Bei einer kleineren Reihe von Pyxiden ist der Körper in einfachem geometrischem Gitterwerk unter einer Wunschinschrift in Naskhi tief ausgebohrt, und es muß fraglich bleiben, ob diese um



Abb. 160. Schachfigur.
Mesopotamien (?), 9. Jh.
Museo Nazionale, Florenz.



Abb. 161. Pyxis mit Metallbeschlag.
Spanien (?) 12. Jh.
La Seo, Zaragoza.



Abb. 162. Zierplatte mit
Durchbruchsnitzerei.
Ägypten. Anf. 13. Jh.
Louvre, Paris.

1200 anzusetzenden Stücke (Abb. 161) der Almohadenperiode Spaniens oder vielmehr der ägyptischen Ayubidenzeit angehören. Diese letztere wäre mit größerer Wahrscheinlichkeit in Anspruch zu nehmen für eine Anzahl völlig durchbrochener und reich detaillierter Platten, die offenbar auf Kästen aus Holz, eventuell erst mit Seide unterlegt, aufgeheftet wurden.



Abb. 163. Zierplatte mit Schnitzerei.
Persien, 14. Jh.
Ermitage, Petersburg.

Sie zeigen figürliche, nach dem Leben beobachtete und mit außerordentlicher Leichtigkeit behandelte Motive und könnten sehr wohl auch sizilischen Ursprungs sein, finden aber in Kairer Holzschnitzereien des frühen 13. Jahrhunderts ihre nächsten Parallelen (Abb. 162). Eine etwas spätere Gattung von tiefgeschnitzten Elfenbeinplatten, die nur sporadisch vorkommt, zeigt vorwiegend gegenständliche Tiermotive mit Arabesken-

detaillierung über dichtem Rankenwerk, manchmal in ein Kreuz- und Sternschema einbezogen (Abb. 163), dadurch wie durch andere Einzelheiten dem persischen Kunstkreis nahegebracht und vermutlich erst aus dem 14. Jahrhundert. Die letzten bemerkenswerten Elfenbeinschnitzereien im islamischen Bereich sind aus Indien hervorgegangen, z. T. in so engem Kontakt



Abb. 164. Holzkoffer mit Intarsiadekor in Elfenbein.
Sizilien, 13. Jh.
Capella Palatina, Palermo.

mit der hindustischen Zierplastik, daß sie als rein mohammedanische Arbeiten nicht mehr angesprochen werden können.

Elfenbeinintarsia. Es erübrigt sich hier eine Aufzählung der Fälle, in denen geometrisch, bisweilen aber auch gegenständlich behandelte Elfenbeinplättchen in Holzmöbel verschiedenster Art neben anderem Material eingefügt wurden; bisweilen erlangten sie aber in dieser Technik auch selbständigere Funktion. So waren sicherlich Palermitaner Arbeit kleine

Intarsiakoffer, die man mit figürlich, epigraphisch und ornamental ausgesägten Elfenbeinstücken einlegte; ein schönes Exemplar dieser Art befindet sich noch heute in der dortigen Capella Palatina (Abb. 164).

Bemalte Elfenbeinarbeiten. Im 13. Jahrhundert kamen



Abb. 165. Schmuckkasten mit Bemalung.
Sizilien, 13. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

statt der geschnittenen spanischen und sarazenisch-italienischen „Coffanetti“ solche mit Bemalung und Vergoldung auf, die ohne Zweifel aus sizilischen Werkstätten hervorgingen und in abendländischen Kirchenschätzen sowie in einigen Museen in größerer Zahl erhalten sind. Die Motive waren hier sehr verschieden, und der Umstand, daß häufiger auch christliche Heilige — z. B.



Abb. 166. Pyxis mit Bemalung.
Sizilien, 13. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

unter einem Arkadenfries — dargestellt sind, spricht dafür, daß sie großenteils für das Abendland bestimmt waren. Sonst sind Falkenreiter, Harfenspieler, gegenständliche Pfauen, Hunde und in sich geschlossene Arabeskenmedaillons besonders beliebt (Abb. 165, 166). Neben dem stets vorwiegenden Tintenbraun wurden rote, blaue und grüne Töne diskret verwendet; auch hier kommen außer den üblichen Kästen mit abgeschrägtem Deckel runde Büchsen vor, beide Formen stets mit Metallbeschlägen. Nachzügler dieser Richtung aus dem 14. Jahrhundert zeigen bei stärkerer Vergoldung ungebundene Motive, eigenartige Baumgebilde, Schlangen und dergl. in derber Zeichnung und disziplinloser, schon nicht mehr als islamisch anzusprechender Anordnung; sie sind vielleicht spanischer Herkunft.

Arbeiten in Holz

Gelegenheit zu künstlerischer Betätigung im Holzmaterial bot sich vor allem an Türen, Schrank- und Fensterläden, Erkergittern, Logen und Predigtkanzeln, die aber sämtlich in einen größeren architektonischen Rahmen gehören und uns daher hier nicht näher beschäftigen dürfen. Immerhin verdienen sie Erwähnung, weil die in sich geschlossenen, geschnitzten Füllungen, aus denen sich der Dekor zumal von Türen, Läden und Mimbars (Kanzeln) in der Regel zusammensetzte, häufig, aus dem Ganzen gerissen, in den Handel kamen und als Sammelobjekte beliebt wurden. Ägypten hat in dieser Technik der Kassettierung von vornherein die Führung gehabt, und in erster Linie kommen dortige Erzeugnisse für uns in Frage. An selbständigem kleinerem Mobiliar sind vor allem Kästen zur Aufbewahrung und Klappulte (Rahle) zum Auflegen des Koran in verschiedenen Ländern gebraucht worden, während die vor allem im türkischen Machtbereich und in Indien hergestellten Intarsiamöbel profaner Bestimmung durchweg erst dem 19. Jahrhundert angehören und meist schon dem europäischen Orientgeschmack Rechnung tragen.

Einzelne Holzfüllungen. Die ältesten Beispiele kleiner Zierfelder ägyptischer Arbeit schließen noch an koptische Vorbilder an, dann weist eine weitere Gruppe deutlich die Merkmale des in der Tulunidenepoche eingeführten abbassidischen



Abb. 167. Geschnittene Türfüllung. Ägypten, 9. Jh.
KaiserFrdr.-Museum, Berlin.



Abb. 168. Zierbrett mit Schnitzerei.
Ägypten, 11. Jh.
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

Schrägschnittstils auf (Abb. 167), zu einer eigenen und außerordentlich reichen Entwicklung gelangt die Holzschnitzerei aber erst unter den Fatimiden. Eine stattliche Reihe von Beispielen — zum Teil mit Beineinlagen — zeigt besonders die

Tierdarstellung in üppigster Entfaltung: Gazellen, Hasen, Steinböcke und dergl. in Ranken gerollt oder in Friesen daherschreitend, Löwen und Adler andere Tiere überfallend, Pfauen in dekorativer Gegenüberstellung usw. (Abb. 168). Gelegentlich werden auch menschliche Figuren angebracht, während bei den religiösen Orten entstammenden Feldern — selbst Gebetsnischen wurden damals in Holz dekoriert — lediglich Arabesken, Palmetten und andere stilisierte Pflanzenformen Verwendung fanden.



Abb. 169. Türfüllung mit Durchbruch-schnitzerei.

Ägypten oder Sizilien, 13. Jh.
Martorana, Palermo.

lich werden auch menschliche Figuren angebracht, während bei den religiösen Orten entstammenden Feldern — selbst Gebetsnischen wurden damals in Holz dekoriert — lediglich Arabesken, Palmetten und andere stilisierte Pflanzenformen Verwendung fanden.

In der Ayubidenepoche werden diese unbelebten Elemente zu äußerst üppigen und komplizierten Gebilden ausgestaltet, wobei oft in jedem der zu größeren Mustern zusammengesetzten Polygone eine neue und stets in sich geschlossene

Formulierung erreicht wird; man darf die Leistungen der Kairener Schnitzerkunft um 1200 — die auch außerordentlich lebendige Figurenfriesen hervorbrachte — unbedenklich in erster Reihe nennen, wenn

es sich darum handelt, festzustellen, wo das islamische Ornament seine höchsten Triumphe feiert (Abb. 169). In der Mamlukenzeit bleibt dieselbe Richtung maßgebend, wird aber allmählich immer schablonenmäßiger behandelt und noch im

13. Jahrhundert an Reichtum der Erfindung wie an Feinheit der Ausführung von den im übrigen ganz ähnlich orientierten seldschukischen Leistungen oft erreicht. Der ägyptische Stil der Kassettierung hat sich auch im maurischen Bereich durchgesetzt, doch sind einzelne Zierfelder, die übrigens viel weniger Abwechslung bieten, dort kaum zum Vorschein gekommen. Persien und Westturkestan sind erst in der Timuridenepoche in der Holzschnitzerei stärker hervorgetreten.

Moscheemobiliar. In der Seldschukenperiode Kleinasiens wurde besonders der aus einem Stück in zwei miteinander verzahnten Platten gefertigte

Koranklappständer (Rahle) zum Gegenstand reicher Schnitztätigkeit (Abb. 170); ferner fanden mit Reliefinschriften bedeckte Holzarkophage heiliger Personen häufig in Mausoleen (Türbe) Aufstellung, und eine große Rolle spiel-

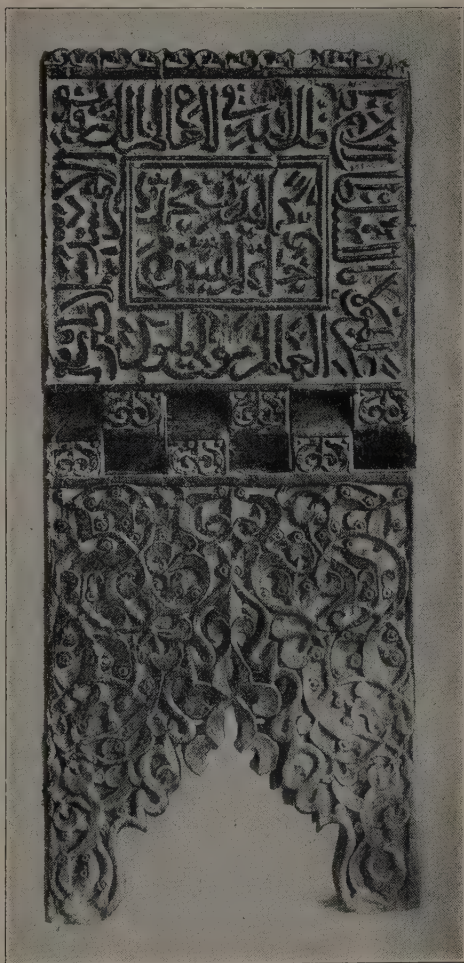


Abb. 170. Koranständer mit Schnitzdekor.
Kleinasien (Konia), 13. Jh.
Tshinili Kiöshk, Konstantinopel.

ten die schon erwähnten Predigtkanzeln (Mimbar). In Kairo kam zur selben Zeit das Holzmosaik an Korankästen (mit innerer Fachteilung für die dreißig Abschnitte des heiligen Bu-

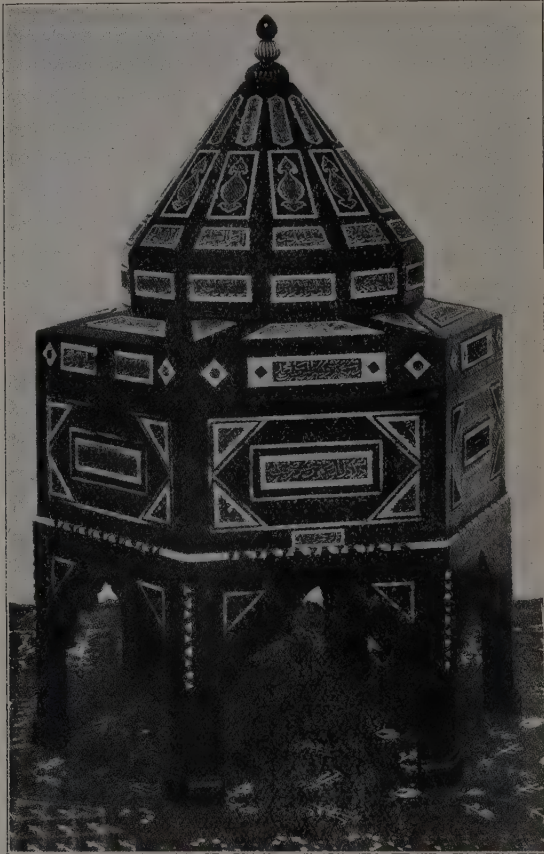


Abb. 171. Korankasten mit Einlagen.
Türkei, 16. Jh.
Ewqâf-Museum, Konstantinopel.

ches) und Leuchtertischen (Kursi) auf, die letzteren den dort im privaten Hausrat von jeher zum Auftragen der Speisen üblichen hohen Taburets nachgebildet; auch Klappulte wurden in

dieser Technik hergestellt, die sich bis ins 16. Jahrhundert hielt. Inzwischen hatte sich im osmanischen Bereich das Intarsiaverfahren mit Einlagen von Perlmutter, Ebenholz und Elfenbein das ganze Moscheegerät erobert und brachte besonders an Kuppelkästen und Rahles im 16. und 17. Jahrhundert Prunkstücke hervor, von denen eine größere Zahl in den beiden Konstantinopler Museen aufbewahrt ist (Abb. 171); im 18. Jahrhundert hat man in einzelnen Fällen noch die — in der Zeichnung allerdings sehr vereinfachte — Durchbruchsnitzerei hinzugezogen (Abb. 172).

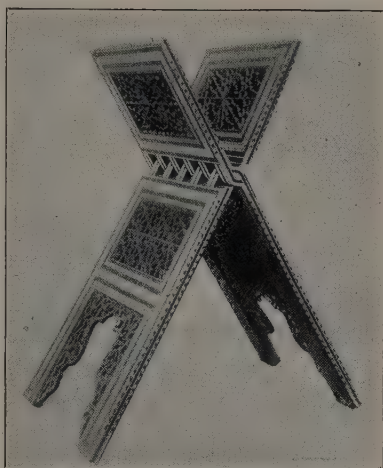


Abb. 172. Koranständer, durchbrochen mit Intarsia.

Türkei, 18. Jh.

Tshinili Kiöshk, Konstantinopel.

Stuckreliefs

Zwei Länder traten ungefähr gleichzeitig mit Stuckarbeiten hervor, die über die allenthalben beliebte architektonische Gipsdekoration hinaus zur Ausschmückung von Wohnräumen dienten: Persien und Kleinasien. Während die Beispiele, die wir aus Konia kennen und die zwischen 1200 und 1300 zu datieren sind — größere Zierplatten und Bogenfelder, aber auch kleine Friese mit sehr frisch und lebendig geschilderten Kampfszenen, Tiermotiven u. a. m. — einen Zusammenhang mit der Architektur nicht verleugnen können, finden wir unter den persischen Erzeugnissen derselben Seldschukenperiode eine ganze Anzahl sehr selbständig gestalteter, eckiger oder runder Reliefs, die offenbar nicht in die Wand eingelassen, sondern nur zum Schmuck aufgehängt wurden (Abb. 173), gelegentlich mit Thron-

szenen und anderen mehrfigurigen Darstellungen. Daneben kommen hie und da auch menschliche Gestalten in starkem Hochrelief und freiplastisch modellierte, stark mongolisch stilisierte Köpfe vor, für deren ursprüngliche Verwendung wir vorläufig um eine Erklärung noch verlegen sind.



Abb. 173. Stuckmedaillon.
Persien, 12. Jh.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Anhang

Umrechnung der Daten

Da die Mohammedaner nicht wie wir nach Sonnen-, sondern nach etwas kürzeren Mondjahren rechnen, so hat sich die bei Beginn der islamischen Ära bestehende Differenz von 622 Jahren allmählich verringert und beträgt jetzt nur noch 581 Jahre. Wer öfter in die Lage kommt, Hedschra-Daten zuverlässig umrechnen zu müssen, wird unbedingt die Wüstenfeldschen „Vergleichungstabellen der mohammedanischen und christlichen Zeitrechnung“ (Neudruck; Leipzig 1903) konsultieren, die ihm eine bis auf den Tag genaue Kalendervergleichung gestatten. Hat man sie nicht zur Hand oder kommt es einem nur auf ein ungefähr zutreffendes Resultat an, so kann man sich mit einer leicht zu merkenden Formel behelfen, die wir im folgenden vorführen:

Die umzurechnende mohammedanische Jahreszahl wird durch 33 dividiert, das Ergebnis unter Berücksichtigung größerer Reste von dem Dividenten abgezogen und dazu 622 addiert. Beispiel: $1343:33 = 41$; $1343 - 41 = 1302$; $1302 + 622 = 1924$; d. h. 1343 d. H. = 1924 n. Chr. Will man umgekehrt aus einem christlichen Datum das islamische ermitteln, so dividiert man durch 32, nachdem man 622 abgezogen hat, und addiert den Quotienten zum Dividenten. Beispiel: $1924 - 622 = 1302$; $1302:32 = 41$; $1302 + 41 = 1343$; d. h. 1924 n. Chr. = 1343 d. H. Das Resultat stimmt entweder genau oder differiert um ein Jahr, was schon angesichts der Monatsverschiebung selten ins Gewicht fällt.

Öffentliche Sammlungen islamischer Kunst

Als systematische Spezialsammlung der gesamten mohammedanischen Kleinkunst ist die Islamische Kunstabteilung der staatlichen Museen zu Berlin (im Kaiser-Friedrich-Museum) an

erster Stelle zu nennen. An Bedeutung kommen ihr die Bestände im Louvre und Musée des Arts décoratifs in Paris, im British Museum und Victoria and Albert Museum zu London sowie im Metropolitan Museum in Newyork gleich; besonders wertvolle Schätze aus verschiedenen Gebieten bergen ferner das Schloßmuseum in Berlin, Nationalmuseum in München, Österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien, das Musée Cluny in Paris und die Ermitage in Petersburg.

Die islamische Kunst Ägyptens und Syriens ist nirgends so glänzend vertreten wie im Arabischen Nationalmuseum in Kairo; der Tshinili Kiöshk in Konstantinopel birgt eine kleinere Sammlung seldschukischer und osmanischer Arbeiten, und im Ewqâf-Museum ebenda haben viele hervorragende Kunsterzeugnisse, die früher an religiösen Orten im türkischen Machtbereich aufbewahrt waren, Unterkunft gefunden. Die maurische Kunst insbesondere zeigen am besten das Museo Arqueológico in Madrid und das Museum zu Barcelona.

Einzelne Techniken des islamischen Kunstschaffens kann man in Sammlungen, die in anderer Hinsicht hier weniger oder gar nicht in Betracht kommen, besonders gründlich studieren, und wir geben daher im folgenden noch eine Aufstellung nach Einzelgebieten.

Buchkunst: In erster Linie stehen die orientalischen Abteilungen der großen Bibliotheken in Berlin, München, Wien, Paris, London, Petersburg, Kairo, ferner das Ewqâf-Museum in Konstantinopel (reich an Prunkkoranen, Schriftproben, Einbänden) und das Museum of Fine Arts in Boston (beste Sammlung islamischer Miniaturen). Wichtig sind noch Louvre und Metropolitan Museum, für indische Miniaturen das Berliner Völkermuseum und das Victoria and Albert Museum, für Einbände das Kaiser-Friedrich-Museum. Kleinere nennenswerte Bestände haben in Deutschland die Staatl. Kunstbibliothek zu Berlin und das Leipziger und Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum; einzelne Prunkstücke finden sich an mehreren Orten.

Keramik: Alle Provenienzen umfassen die reichen Be-

stände des Louvre, Victoria and Albert Museum, Metropolitan Museum, Kaiser-Friedrich-Museum; besonders wichtig sind ferner British Museum, Schloßmuseum Berlin (maurische Fayencen, persische und türkische Halbfayencen), Musée de Cluny (besonders für maurische und türkische Keramik), Museo Arqueológico in Madrid und in Barcelona (maurische Fayence), Arab. Museum in Kairo (Fostatware). Einzelne erlesene Stücke in den Kunstgewerbemuseen zu Leipzig, Hamburg, Dresden, Frankfurt a. M., Düsseldorf, Wien, Budapest, Kopenhagen, Stockholm, Brüssel, Paris, ferner im Ethnographischen Museum zu München, im Rijksmuseum in Amsterdam, im Gemeentemuseum im Haag, im Keramischen Museum zu Sèvres, im Museo Nazionale zu Palermo, im Museum zu Barcelona, im Tshinili Kiöshk in Stambul, im Museum of Fine Arts in Boston, im Museum zu Washington und in anderen amerikanischen Sammlungen.

Metall: Nächst dem Louvre und Musée des Arts décoratifs, British Museum und Victoria and Albert Museum, Kaiser-Friedrich-Museum sowie Arabischen Museum sind hier vor allem zu nennen: Museo Nazionale in Florenz, Ermitage und Stieglitz-Museum in Petersburg; Metropolitan Museum in Newyork. Einzelne interessante Stücke in Kassel, München, Hamburg, Amsterdam, Venedig (Museo Correr), Madrid u. a. O.

Waffen: Reiche „Türkenbeute“ enthalten das Zeughaus zu Berlin, das Historische Museum in Dresden, das Landesmuseum in Karlsruhe, Nationalmuseum und Armeemuseum in München, Kunsthistorisches Museum in Wien. Sehr bedeutend sind die Sammlungen des Victoria and Albert Museum und India Museum in London, der Petersburger Ermitage und der ehemaligen Rüstkammer in Moskau, des Armeemuseums und des Alten Seraï in Konstantinopel. Das Historische Museum in Bern, die Leibrückkammer in Stockholm, der Louvre, das Musée de la Porte de Hall in Brüssel, Armeria und Museo de Artilleria in Madrid und andere Waffensammlungen enthalten ebenfalls bemerkenswerte orientalische Beispiele.

Glas und Kristall: Führend sind hier wieder Kaiser-Friedrich-Museum, Louvre, British Museum, Victoria and Albert Museum, Arabisches Museum. Einzelne bemerkenswerte Stücke sind ferner im Grünen Gewölbe zu Dresden, im Nationalmuseum in München, im Germanischen Museum in Nürnberg, im Landesmuseum in Kassel, im Kunstgewerbemuseum in Breslau, im Domschatz, Kunsthistorischen und Naturhistorischen Museum in Wien, im Czartoryski-Museum in Krakau, im Schatz von San Marco zu Venedig, im Musée de Cluny, in der Ermitage u. a.

Elfenbein: Louvre, Victoria and Albert Museum, Kaiser-Friedrich-Museum und Museo Arqueológico in Madrid haben eine größere Anzahl islamischer Elfenbeinarbeiten, mehrere Stücke besitzt auch das Museo Nazionale in Florenz und das Metropolitan Museum in Newyork.

Holz: Hier steht das Arabische Museum in Kairo allen anderen voran; Kaiser-Friedrich-Museum, Louvre und Victoria and Albert Museum haben ebenfalls größere Bestände; seldschukische wie osmanische Arbeiten lernt man am besten im Tshinili Kiöshk und Ewqâf-Museum kennen.

Wichtigste Literatur

(Veraltete Werke sind gar nicht und Zeitschriftenaufsätze nur ausnahmsweise zitiert.)

G. Migeon, Manuel d'art musulman: Les arts industriels. Paris 1907.

(Obwohl veraltet, immer noch unentbehrlich als einziges zusammenfassendes Handbuch über das islamische Kunstgewerbe, mit vielen Abbildungen. Neue Auflage in Vorbereitung).

Meisterwerke muhammedanischer Kunst in München 1910.

Ausstellungswerk, herausgegeben von F. Sarre und F. R. Martin unter Mitwirkung von M. van Berchem, M. Dreger, E. Kühnel, C. List und S. Schröder. München 1912. 3 Bände Fol.

(Wichtigste Materialsammlung islamischer Kleinkunst, mit ausgezeichneten Tafeln.)

- G. Migeon, Exposition des Arts musulmans. Paris 1903.
(Mit vielen Stücken, die nicht in dem Münchener Tafelwerk reproduziert sind.)
- G. Migeon, Musée du Louvre: L'Orient Musulman. Paris 1922. 2 Bde.
(Enthält auf kleinen, z. T. farbigen Lichtdrucktafeln die wichtigsten Beispiele muhammedanischer Kunst im Louvre.)
- M. Herz Bey, Catalogue du Musée national de l'art arabe. 2. Aufl. Le Caire 1907.
(Auch in englischer Ausgabe, beide mit kleinen Abbildungen.)
- F. Sarre, Seldschukische Kleinkunst. Leipzig 1909.
(Beschreibungen der wichtigsten Beispiele von Holzschnitzerei, Stuckrelief, Keramik, Knüpferei usw. aus der Seldschuken-epoche Kleinasiens.)
-
- B. Moritz, Arabic palaeography. Cairo 1905.
(Tafelwerk mit Schrifttexten aus der Nationalbibliothek zu Kairo, die ein Studium der verschiedenen Dukten ermöglichen.)
- C. Huart, Les calligraphes et miniaturistes de l'orient musulman. Paris 1908.
(Übersicht über die Kalligraphenschulen des Islam und ihre Vertreter nach orientalischen — z. T. recht unzuverlässigen — Quellen.)
- F. R. Martin, The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey. London 1912. Text- und Tafelband.
(Grundlegende Publikation mit ausgezeichneten Tafeln. Die Zuschreibungen nicht immer zuverlässig.)
- E. Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient („Die Kunst des Ostens“ Band VI). 2. Aufl. Berlin 1923.
(Knappe Auswahl aus dem gesamten Gebiet mit kunsthistorischer Einführung.)
- E. Blochet, Les peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale. Paris 1914—1920.
(Wichtiges Textwerk mit 82 Lichtdrucktafeln.)
- W. Ph. Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Leipzig 1914.
(Mit vielen nützlichen Angaben, aber sehr unübersichtlich.)

- G. Marteau und H. Véver, *Les miniatures persanes*. Paris 1913.
2 Bände.
(Prachtwerk, z. T. mit farbigen Tafeln, gelegentlich einer Spezialausstellung in Paris herausgegeben.)
- P. Brown, *Indian painting under the Mughals A. D. 1550—1750*. London 1923.
(Wichtiges Handbuch über dieses Spezialgebiet, mit vielen historischen Belegen.)
- E. Kühnel und H. Goetz, *Indische Buchmalereien aus dem Jahângîr-Album der Staatsbibliothek zu Berlin*. Berlin 1924.
(Mit guten farbigen Wiedergaben von Einzelblättern und Randmalereien.)
- A. Coomaraswamy, *Rajput Painting*. Oxford 1916.
(Grundlegende Publikation über die Hinduschulen.)
- F. Sarre, *Islamische Bucheinbände*. Berlin 1923.
(Enthält Einbände aus der Islamischen Abteilung der Berliner Museen und aus dem Besitz des Verfassers, meist in ausgezeichnetem Farbdruck.)
- E. Gratzl, *Islamische Bucheinbände*. Leipzig 1924.
(Enthält Beispiele aus der Bayr. Staatsbibliothek, mit eingehenden Beschreibungen.)
- P. Kahle, *Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten (Der „Islam“ 1910/11)*.
(Mit Abbildungen und Hinweisen auf andre Literatur.)
-
- O. v. Falke, *Majolika*. (Handbücher der Kgl. Museen.) 2. Auflage. Berlin 1907.
(In mehreren Kapiteln wird darin auch die islamische Keramik behandelt.)
- H. Rivière, *La céramique dans l'art musulman*. Paris 1913.
(Prachtwerk mit hundert farbigen Reproduktionen nach Fayenzen verschiedener Gattungen.)
- F. Sarre, *Die Keramik im Euphrat- und Tigrisgebiet*. Berlin 1911.
(Sonderkapitel aus Sarre und Herzfeld, *Archäol. Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet*. Behandelt u. a. die sog. Mosulkeramik.)

- F. Sarre, Die Keramik von Samarra. „Die Ausgrabungen von Samarra“, Band II. Berlin 1925 (im Erscheinen).
- M. Pézard, La céramique archaïque de l'Islam. Paris 1920.
(Wichtiges Tafelwerk, mit z. T. farbigen Reproduktionen von Samarra- und Ghabri-Ware; die Datierungen meist um mehrere Jahrhunderte zu früh.)
- E. Kühnel, Datierte persische Fayencen (Jahrb. d. asiat. Kunst 1924 und „Der Cicerone“ Jan. 1924).
(Mit einer chronologischen Liste der bis dahin bekannten datierten Stücke.)
- R. Meyer-Riefstahl, The Parish-Watson Collection of mohamedan potteries. Newyork 1922.
(Die z. T. farbigen Tafeln enthalten hauptsächlich hervorragende Raghes-Ware des 13. Jahrh.)
- H. Wallis, The Godman Collection. London 1901.
(Persische Fayencen des 13.—14. Jahrh.; die älteste derartige Sammlung in Europa.)
- The Burlington Fine Arts Club Exhibition of the Fayence of Persia and the nearer East. London 1908.
(Mit vielen, z. T. farbigen Abbildungen, besonders auch von türkischen Fayencen.)
- Musée de l'Art arabe du Caire, La céramique égyptienne de l'époque musulmane. Bâle 1922.
(Mit ausgezeichneten, z. T. farbigen Wiedergaben von Fostât-Fragmenten des Arab. Museums in Kairo; kein Text.)
- D. Fouquet, Contribution à l'étude de la céramique orientale. Le Caire 1900.
(Behandelt die signierte Fostât-Ware; mit vielen Töpfermarken.)
- F. Sarre, Die spanisch-maurischen Lüsterfayencen und ihre Herstellung in Málaga (Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 1904).
- W. van de Put, Hispano-moresque ware of the XVth century. London 1904. Supplementary studies. London 1911.
(Wichtig für die Gruppierung der Valencia-Majolika, mit vielen historischen Belegen.)
- J. Folchi Torres, Noticia sobre la cerámica de Paterna. Barcelona 1921.
(Broschüre über die Ausgrabungen von Paterna, mit z. T. farbigen Abbildungen.)

- F. Sarre und E. Mittwoch, Sammlung F. Sarre: Metall. Leipzig 1906.

(Illustr. Katalog der vom Verf. gesammelten, jetzt in die Islam. Abteilung der staatl. Museen gelangten Metallarbeiten.)

- F. R. Martin, Ältere Kupferarbeiten aus dem Orient. 70 Tafeln. Stockholm 1902.

(Ohne Text. Neben einigen interessanten Beispielen der Blüteepochen sind hauptsächlich spätere Arbeiten abgebildet.)

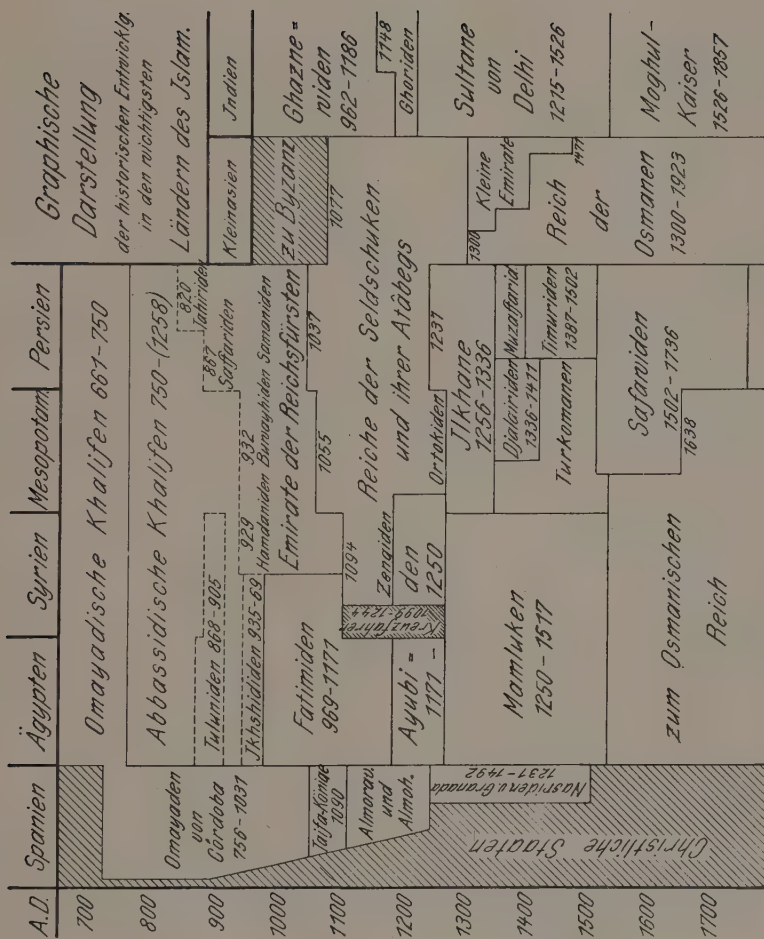
- R. Schmidt, Die Hedwigsgläser und verwandte fatimidische Glas- und Kristallarbeiten (Schlesiens Vorzeit in Wort und Bild, 1911). (Grundlegende Arbeit über diese wichtige Gläsergruppe.)

- G. Schmoranz, Altorientalische Glasgefäße. Wien 1898.

(Prachtwerk über die emaillierten syrischen Gläser, mit farbigen Wiedergaben der meisten bis dahin bekannten Stücke.)

- E. Kühnel, Sizilien und die islamische Elfenbeinmalerei (Zeitschr. f. bild. Kunst 1913).

(Lokalisierung der Elfenbeinmalerei auf Grund von stilistischen Übereinstimmungen mit anderen normannisch-sarazenischen Kunsterzeugnissen.)



Graphische
Darstellung

*der historischen Entwicklg.
in den wichtigsten
Ländern des Islam.*

Register

- Abbas I. 56, 118ff.
 Abbassiden 108, 199.
 Abdallah „der Vergolder“ 52
 el-Adjemi 110
 Adrianopel 14
 Aga Mirek 52
 Agra 16
 Akbar 59, 64
 Albarelli 104, 117
 Aleppo 11, 181
 Alhambra 113ff., 158
 Almohaden 195
 Aquamanilien 6, 134f.
 Armenien 131, 146, 160
 Astrologie 142
 Aurangzib 63
 Ayubiden 195, 200
 Azzimina-Arbeit 151

 Baber 59
 Baghdad 9, 12f., 34, 41, 44, 77
 Barbotinetechnik 82
 Behzâd 50ff., 55, 59
 Bidpai 41
 Boabdil 161
 Bolusrot 104, 130
 Brocard 185
 Brotstempel 107
 Brussa 14, 125
 Bucharâ 52, 59, 87, 133
 Buzogany 165
 Byzanz 112, 159, 191

 Chinesischer Einfluß 79, 110, 121,
 134, 137, 150, 159 (s. a. Porzellan,
 Seladin, Steinzeug)

 Christliche Motive 91, 123, 131,
 150f., 189, 197f.
 Coffanetti 197
 Córdoba 9, 113, 189
 Cuenca 189

 Daghestan 103
 Damaskus 8, 11, 43, 126, 130f., 181
 Damaszierung 151, 161
 Dardanellen 132
 Delhi 16, 59
 Dhu'lfekar 162
 Diwâni 40
 Diyârbekr 12, 160
 Djâmi 45
 Djehangir 51ff.

 Edenhall 182
 Emir Hamse 59

 Fath Ali Schah 70
 Fatimiden 107, 109, 135, 139, 172,
 175, 177, 180, 199f.
 Firdusi 45, 52
 Firmane 40
 Fostat 10, 105 ff., 139, 175

 Ghabri-Duktus 38
 Ghabri-Fayence 84ff.
 Ghaïbi 110
 Ghazâl 110
 Ghazna 15
 Gomrun 124
 Granada 10, 31, 113 (s. a. Alham-
 bra)
 Hadith 4

- Hâfiz 45
 Hamadan 86
 Handgranaten 107
 Hariri 41, 71
 Hedwigsgläser 176
 Herat 14, 37, 50f., 163
 Hindukunst 64, 196
 Humayun 59

 Ilkhane 88
 Imâd el-Husni 38
 Iraq 12, 107, 180
 Isnik 125, 130
 Isfahan 14, 37, 56, 120
 Janitscharen 169
 Jarrones 115

 Kabul 15, 16
 Kairo 9, 11, 34, 42, 65, 73, 105,
 110, 135, 153, 183, 186, 200 (s. a.
 Fostat, Mamluken)
 Kara Göz 72
 Kattar 165
 Khamse s. Mizâmi
 Khandjar 163
 Khâtîm 120
 Khorasan 143
 Kirman 123
 Konia 14
 Konstantinopel 15, 36, 68, 131, 203
 (s. a. Byzanz)
 Koptische Kunst 107f., 139, 199
 Koran 17, 26ff., 65, 68, 70, 74, 153,
 156, 198, 202
 Kubatscha 104
 Kûfi 18, 26, 95, 107, 109, 114f.
 Kursi 154, 202
 Kutahia 125f., 131

 Lackmalerei 68ff.
 Lahore 15, 16
 Lampen 107

 Maghrebi 19
 Málaga 114
 Mallorca 114
 Mamluken 32, 65, 71, 111, 153, 165,
 168, 183, 200
 Manises 116ff.
 el-Masri 110
 Marokko 165
 Medina 8
 Medina ez-Zahra 113
 Merrâkesch 9
 Milet 125
 Millefiori 175
 Mimbar 198, 202
 Minai 92ff., 102
 Mir Ali el-Kâtib 38
 Mongolenkunst 162, 167, 204.
 Mossul 12, 82, 147

 Namen 21
 Naskhi 18, 45, 95, 115, 142, 194
 Nasriden 114
 Nastalîq 38, 45
 Nicäa s. Isnik
 Niello 146, 164
 Nimbus 4 Anm.
 Nisbe 21
 Nizâmi 5, 45, 52

 Omayaden 157, 179, 189f.
 Orvieto 116
 Ortokiden 160

 Paterna 115
 Porzellan 74, 86, 110, 118, 120ff.,
 186

 Qâsim Ali 52
 Qazwin 14, 37
 Qazwini 143

 Radjputstil 64
 Raghes 86, 87ff., 125

- Ragini 64
 Ralde 198, 201
 Raï s. Raghes
 Raqqa 12, 79ff., 97, 105.
 Räuchergerät 6, 134f.
 Rhodos 130f.
 Rizâ Abbâsi 56, 123

 Saâdi 45
 Safawiden 52, 67, 118, 162
 Safer Nâmeh 45
 Samaniden 87
 Samarkand 14, 34, 54, 87, 133, 181
 Samarra 12, 76ff., 88, 108, 175, 180
 Sammelbände 24, 37, 51
 Sassaniden 134: 137, 143, 157
 Schah Djehan 63
 Schahnâmeh s. Firdusi
 el-Schâmi 110
 Schattenspiele 71
 Scheikhzâdeh Mahmûd 52
 Schikeste 38
 Schiraz 37, 52, 125
 Scodelle 117
 Seladon 110, 118
 Seldschuken 125, 143, 201, 203
 Sevilla 9, 10, 30
 Sgraffito 85, 96, 111
 Signaturen 22, 55, 110
 Sizilien 10, 31, 104
 Steinzeug 79, 118, 120.
 Sultân Alî Meschhedî 38
 Sultân Mohammed 52, 55, 68, 120
 Sultanabad 74, 97ff., 105
 Sunna 4
 Susa 86

 Tahmasp 55, 59, 68, 120
 Taliq 19f., 38, 119, 162
 et-Taurizi 111
 Tauschierung 134, 139, 143ff., 160
 Tebriz 13f., 34, 50, 55, 120
 Teheran 53, 76
 Teppiche 34, 67
 Timur 54, 103, 181
 Timuriden 155, 201
 Tinajas 113
 Tschanak Kalessi 133
 Tsuluts 31, 162
 Tughra 40
 Tuluniden 108, 139, 158, 180, 199
 Tumar 19, 34, 153

 Ustâd Mohammedi 55

 Valencia 30, 115f.
 Venedig 151, 185
 Veramin 92
 Volkskunst 118, 133

 Wajang 72
 Wappen 111, 115, 117, 153

 Yaqût el-Mostasemi 31, 38
 Yatagan 165

 Zellenschmelz 159, 161
 Zischägge 169

RICHARD CARL SCHMIDT & CO., BERLIN W 62

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler

Bd.	Gm.
1 Bernhart, M., Medaillen und Plaketten. 2. Auflage	9.—
2 Kuemmel O., Kunstgewerbe in Japan. 3. Auflage	9.—
3 Schnorr v. Carolsfeld, L., Porzellan. 4. Auflage	12.—
4 Haenel, E., Alte Waffen. 2. Auflage	8.—
5 Schmidt, Robert, Möbel. 5. Auflage	10.—
6 Schuette, M., Alte Spitzen. 2. Auflage	Vergr.
7 v. Bassermann-Jordan, E., Uhren. 3. Auflage	9.—
8 Ruth-Sommer, H., Alte Musikinstrumente. 2. Aufl.	9.—
9 Donath, A., Der Kunstsammler. (Psychologie des Kunstsammelns). 4. Auflage	10.—
10 Schulze, P., Alte Stoffe. 2. Auflage	9.—
11 v. Berchem, E., Siegel. 2. Auflage	9.—
12 Schottmüller, F., Bronzestatuetten u. Geräte. 2. Aufl.	9.—
13 Martin, W., Alt-Holländische Bilder. 2. Auflage	12.—
14 Schottenloher, K., Das alte Buch. 2. Auflage	10.—
15 Mützel, H., Kostümkunde für Sammler. 2. Auflage	10.—
16 Berling, K., Altes Zinn. 2. Auflage	9.—
17 Pelka, O., Elfenbein. 2. Auflage	15.—
18 Pelka, O., Bernstein	7.50
19 Ropers, H., Morgenländische Teppiche. 4. Auflage	9.—
20 Stoeck, A., Deutsche Fayencen und deutsches Steingut	15.—
21 Schottenloher, K., Flugblatt und Zeitung	15.—
22 Wolbe, E., Handbuch für Autographensammler. Ausg. A	15.—
	Ausg. B 10.—
23 Uebe, R., Deutsche Bauernmöbel	9.—
24 Leporini, H., Der Kupferstichsammler	12.—
25 Kühnel, E., Islamische Kleinkunst	9.—

Im Druck sind, erscheinen demnächst:

26 Salmony, A., Chinesische Plastik.

27 Gebhart, H., Gemmen und Kameen.

Von obigen Bänden sind in Halblederband lieferbar:

Band 13 (Bilder) **17 Gm.**, Band 14 (alte Buch) **15 Gm.**,

Band 20 (Fayencen) **20 Gm.**, Band 21 (Flugblatt) **20 Gm.**,

Band 22 (Autographen) **20 Gm.**

In Ganzleder sind lieferbar:

Band 21 (Flugblatt) **50 Gm.** Band 22 (Autographen) **30 Gm.**

Der Kunstwanderer

Halbmonatsschrift für Alte und Neue
Kunst, für Kunstmarkt u. Sammelwesen

Herausgeber: Adolph Donath



Zu den Mitarbeitern des „Kunstwanderers“, der in der besten Gesellschaft des In- und Auslandes verbreitet ist, zählen die hervorragendsten Autoritäten der internationalen Kunstwelt.



Das 8-Uhr-Abendblatt der Nationalzeitung in Berlin schreibt: Der „Kunstwanderer“ ist zu einem unentbehrlichen Berater für jeden Kunstfreund und Sammler geworden.

Die Sächsische Staatszeitung in Dresden sagt, daß Adolph Donaths Zeitschrift „eine Bedeutung gewonnen hat, die ihren Besitz geradezu zur Notwendigkeit für den macht, der sich mit Fragen der Kunst beschäftigt. Nur ein wahrhaft Berufener vermag einer Kunstzeitschrift Prägung und Stil in dem Maße zu geben wie Donath dem „Kunstwanderer“ . . .

Das Mittagsblatt in Frankfurt a. M. schreibt: . . . Form, Inhalt und Ziele des „Kunstwanderers“ qualifizieren die Zeitschrift als einen Kulturfaktor von internationaler Bedeutung.

Das Berliner Tageblatt nennt den „Kunstwanderer“ die auch im weiten Ausland anerkannte Sammler-Zeitschrift.



Abonnement: monatlich 2.10 M., vierteljährlich 6 M., auch für das Ausland (exklusive eines Zuschlags für Verpackung und Porto)



Verlag „Der Kunstwanderer“ G. m. b. H.
Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 107



Persische Kunst

Persische Miniaturen / Syrische Gläser
Fayencen aus Raghes / Sultanabad
Rhodos / Daghestan

Altchinesische und Japanische Kunst

R. Wagner, BERLIN W 9.
Potsdamer Str. 20^a

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62

S o e b e n e r s c h i e n :

Bibliothek für Kunst und Antiquitätensammler
Band 23

Deutsche Bauernmöbel

von

Dr. Uebe, am Landesmuseum in Münster

240 Seiten auf Kunstdruckpapier mit 192 Abb. im Text
Preis gebunden GM. 9.—

Inhalt: I. Einstellung als Einleitung. II. Geschichte und Entwicklung. III. Formen: Truhen, Sessel und Stühle, Bänke, Tische, Schränke, Anrichten, Betten, Kindermöbel, Kleinmöbel und Geräte. IV. Stil. Der Zweck. Der Schmuck.
V. Literatur. VI. Register.

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62

Führer für Sammler von

PORZELLAN UND FAYENCE STEINZEUG, STEINGUT USW.

Vollständiges Verzeichnis der auch älteren Porzellan-, Steingut- usw. befindlichen Marken von Dr. J.G. TH. GRAESSE und E. JAENNICKÉ

16. Auflage, vollständig umgearbeitet, vermehrt und mit wissenschaftlichen Belegen, Erklärungen und Registern ausgestattet von Prof. Dr. E. ZIMMERMANN
Direktor der Porzellansammlung in Dresden

405 Seiten, darunter 309 Markentafeln mit über 6000 Marken

PREIS IN HALBLEINEN: GM. 12.50

KUNSTGEWERBLICHE ALTERTÜMER UND KURIOSITÄTEN

*Führer für Sammler und Liebhaber von Gegenständen der
Kleinkunst, von Antiquitäten, sowie von Kuriositäten*

von Dr. TH. GRAESSE und F. JAENNICKÉ

5. Auflage bearbeitet von FRANZ M. FELDHAUS

262 Seiten mit über 2000 Marken

PREIS IN HALBLEINEN GM. 10.—

PREIS IN HALBLEDER GM. 15.—

In Neudruck ist vor kurzem erschienen:

STILFRAGEN

Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik

von ALOIS RIEGL †

Zweite, unveränderte Auflage

346 Seiten mit 197 Abbild. / GM. 12.—

INHALTSVERZEICHNIS: I. Der geometrische Stil. II. Der Wappenstil. III. Die Anfänge des Pflanzenornaments und die Entwicklung der ornamentalen Ranke. — Altorientalisches. Ägyptisches. Die Schaffung des Pflanzenornaments. Mesopotamisches. Phönikisches. Persisches. Das Pflanzenornament in der griechischen Kunst. Mykenisches. Die Entstehung der Ranke. Der Dipylon-Stil. Melisches. Rhodisches. Altäolisches. Frühattisches. Das Rankengeschlinge. Die Ausbildung der Ranken-Bordüre. Die Ausbildung der Rankenfüllung. Das Aufkommen des Akanthus-Ornaments. Das hellenistische und römische Pflanzenornament. Die flache Palmetten-Ranke. Die Akanthus-Ranke. — Die Arabeske. Das Pflanzenrankenornament in der byzantinischen Kunst. Frühsarazenische Rankenornamentik.

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler · Band 2

Kunstgewerbe in Japan

von Prof. Dr. O. Kümmel
Direktor am Ostasiat. Museum, Berlin

3. Auflage

200 Seiten mit 167 Text-
abbildungen und 4 Markentafeln

Preis geb. GM. 9.—



INHALT: Transkription der japanischen Worte — Chronologische Übersicht der Geschichte des japanischen Kunstgewerbes — Japanisches Haus und japanisches Hausgerät — Die Lackarbeiten — Die Metallarbeiten — Schwertschmuck — Die Rüstungen — Keramik — Textilien, Arbeiten aus Holz und ähnlichen Stoffen — Bezeichnungen und Marken nebst einigen Bemerkungen — Lesung japanischer Daten — Erklärungen einiger häufiger Bestandteile japanischer Wörter — Register.

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62

Im Dezember erscheint:

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler
Band 26

Chinesische Plastik

VON

Dr. ALFRED SALMONY

ca. 180 Seiten mit 129 Abbild. Preis in Ganzleinen GM 9.—

INHALTSVERZEICHNIS: 1. Die Zeit der Dynastien Chou und Tsün. 2. Die Zeit der Han-Dynastie. 3. Der Übergang im Süden. 4. Die Zeit der Wei-Dynastie im Norden. 5. Die Zeit der Sui-Dynastie. 6. Die Zeit der T'ang-Dynastie. 7. Die Zeit der 5 kleinen und der Sung-Dynastie. 8. Die Zeit der Yüan-Dynastie. 9. Die Zeit der Ming-Dynastie. 10. Die Zeit der Mandschu-Dynastie. 11. Die lamaitische Plastik. 12. Fälschungen. Literatur. Index

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Lutherstraße 14 Berlin W 62 Tel.: Lützow 5147



Bibliothek für Kunst und
Antiquitätensammler

Bd. 14

Das Alte Buch

von

Dr. KARL SCHOTTENLOHER

2., beträchtlich erweiterte Auflage.
m. 10.—, in Halbleder Gm. 20.—
432 Seiten ∴ 106 Abbildungen.

I N H A L T :

Vorwort zur zweiten Auflage. Einleitung. A. Das Buch im Wandel der Jahrhunderte: Aus der Vorzeit des Buchdrucks. Die frühesten Druckdenkmäler. Der Bilddruck und das Blockbuch. Die Verbindung des Holzschnitts mit dem Buche. Der Aufstieg des deutschen Holzschnittbuches. Die außerdeutsche Buchausstattung der Frühdruckzeit. Die deutsche Buchkunst im Beginn des 16. Jahrhunderts. Das liturgische Druckwerk in seiner Blütezeit. „Livre d'heures“ und „Seelengärtlein“. Das „Heiltumsbüchlein“. Humanismus und Buchentwicklung. Kaiser Maximilian I. und das Buch. Druckwerke mit Farbenholzschnitten. Typen und Zierbuchstaben der Frühdruckzeit. Die Bedeutung der Büchermarke. Die Einwirkung der Reformation auf das Buch. Martin Luthers deutsche Bibelübersetzung. Die Nachblüte der Buchkunst im 16. Jahrhundert. Berühmte Drucker und Verleger des 15. und 16. Jahrhunderts. Kartenwerke und Länderbeschreibungen. Der Musiknotendruck. Buch und Kupferstich. Balthasar Moretus und Peter Paul Rubens. Der Tiefstand der Buchausstattung. Das illustrierte Buch des 18. Jahrhunderts. Der typographische Aufschwung. Vom Buchgewand der deutschen Klassiker. Buchhandel und Buchherstellung. B. Besonderes vom alten Buch: Bucheinband und Bücherzeichen. Der Sammelband. Das alte Buch als Sammelgegenstand. Seltene und merkwürdige Bücher. Die Inkunabelkunde. Der Marktwert des alten Buches. C. Anmerkungen zu den Bilderbeigaben. Literaturverzeichnis. Register.

MAX SPIELMEYER

**Spezial-Buchhandlung für Kunstgewerbe
Architektur, Kunst und Kunstgeschichte
BERLIN SW 48**

Wilhelmstr. 98

Geschäftsgründung 1871

**Großes Lager von Büchern und Tafelwerken
über die Kunst aller Zeiten und Völker**

**Porzellan / Teppichkunde / Ornamentik
Textilkunst / Orient / Kunstgeschichte
Primitive Kunst / Volkskunst / Heimatbilder**

Verzeichnisse postfrei

u. A.

Briefliche Auskunft

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62

V o r k u r z e m e r s c h i e n :

Geschichte des Mobiliars und die Möbelstile

(Entwicklung von Wohnung und Raumkunst)

3., vollständig umgearbeitete und erweiterte Auflage

von Prof. O. LEIXNER

760 Seiten mit 739 Abbildungen. In Halbleinen Gm. 15.—; In Halbleder Gm. 20.—

INHALTSVERZEICHNIS:

Einleitung / Entwicklung der Möbeltechnik / Entwicklung der Möbelformen — I. Das Altertum. Vorgeschichtliche Zeit und der Hausrat der Naturvölker Ägypten, Mesopotamien und Persien / Vorgriechische Zeit / Griechische Antike / Das alte Italien / Aitchristliche Zeit im Westen und Osten — II. Das Mittelalter. Mittelalterliche byzantinische Zeit / Vorromanische Zeit / Gotik Frankreich / Niederlande / England / Deutschland / Italien / Der Islam und Ostasien — III. Die Neuzeit. Renaissance / Italien / Frankreich / Spanien England / Kolonialmöbel der Renaissancezeit / Niederlande / Deutschland Die Zeit des Barockstils / Allgemeine Entwicklung / Italien / Frankreich Niederlande / England / Amerikanisches Mobiliar im XVIII. Jahrhundert Deutschland / Empire und Biedermeier / Architektur und Möbelkunst von Mitte des XIX. Jahrhunderts bis in unsere Tage
Quellennachweis / Namenverzeichnis

Ostasiatische Kunst

Antiquitäten



Ständige Ausstellung
seltener ostasiatischer Kunstwerke
gr. Kollektion chinesischer Gemälde (Rollbilder)
Chinesische Früh-Keramik, Grabfunde, Bronzen, Por-
zellane der Ming- und Kanghi-Epochen. Gefässe
aus Jade. Persische Fayencen u. Miniaturen
Buddhistische Plastik. Alt-
japanische Tee-Keramik
Chawan-Chaire
usw.



Hugo Meyl, München

Karolinenplatz 1



07-DGC-234